

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

Pode o corpo habitar o museu?
Performance em exposição

Patrícia Branca Machado Ferreira do Vale

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos,
variante de Estudos Museológicos e Curatoriais

Orientação

Maria Eugénia Morais Vilela

Laura Lucinda de Oliveira Castro

Porto, 2014

Para a Lua,
que ilumina tudo o que faço.

Agradecimentos

À Professora Eugénia Vilela, por trazer novos mundos ao mundo a cada desenrolar de pensamento.

À Professora Laura Castro, pela disponibilidade na orientação, e pela clareza que trouxe ao levantamento e discussão das problemáticas desta investigação.

Aos artistas e curadores que me ajudaram a estruturar pensamentos e problematizar questões, e que são demasiado numerosos para que possa identificar cada um.

Aos convidados que aceitaram partilhar as suas experiências e reflexões de forma generosa, aberta, e que enriqueceram profundamente este projecto: Rita Castro Neves, António Lago, Joana Von Mayer Trindade, Cristina Planas Leitão, Rossana Mendes Fonseca.

À Né Barros pelo apoio e pela pré-selecção, ao Centro de Documentação do Balleteatro pela cedência de videos que acompanharam a Conversa.

À Rita Breda, Ana Carolina Frota e Suzana Torres Corrêa pela presença sempre inspiradora.

Aos directores do Espaço MIRA, Manuela Matos Monteiro e João Lafuente, pelo acolhimento do projecto.

Ao José Maia pelo convite para comissariar o projecto RITUAL, no qual a Conversa se incluiu.

Ao Ludgero Almeida, pela disponibilidade e entrega na resolução de todas as questões de montagem e documentação do projecto. À Patrícia Barbosa, pelo empenho e pelo olhar claro sobre as questões de divulgação e produção.

À Inês Oliveira e Joana Ferreira pela dedicação e profissionalismo no design.

Ao público que participou activa e entusiasticamente na conversa.

À minha família, razão e força de tudo o que sou.

Resumo

Os museus procuram incluir a performance no seu círculo de actuação de inúmeras formas: a programação de eventos de performance em museus, a exposição de vestígios de performance histórica, a colecção de performance, a exposição retrospectiva, o *re-enactment* de performance, etc., mas esta convivência está longe de ser pacífica. Os processos envolvidos na apropriação institucional da performance são de natureza diversa e levantam diferentes questões. A apresentação da acção enquanto obra, proposta na performance, contraria o próprio modo de funcionamento dos museus. A relação de dependência do corpo do artista na performance na sua forma histórica coloca desafios ao museu tanto na sua apresentação, quanto na sua colecção. Um corpo vivo e actuante não tem lugar num museu que pretende ser um *White Cube*. Então que performance, ou sob que forma, exibem e colecionam os museus? Como se cria a memória da performance? Em que corpos sobrevive?

Pretende-se nesta dissertação reflectir sobre os problemas levantados pela institucionalização da performance. Propõe-se pensar a questão das formas de construir a memória da performance, a partir das formas como os artistas abordam esta questão na sua prática. Assumindo que as práticas artísticas informam as práticas curatoriais, propomos pensar com os artistas formas de trabalhar actos efémeros inscrevendo-os enquanto gestos perpétuos, a partir da prática da performance.

Palavras-chave

performance, memória, documentação, testemunho, exposição, museu

Abstract

Museums seek to include performance in their circle of action in numerous forms: programming performance events at museums, exhibiting historical performance traces, collecting performance, hosting retrospective exhibitions, presenting performance re-enactments, etc., but this coexistence is far from peaceful. The processes involved in the institutional appropriation of performance are diverse in nature and raise different issues. The presentation of action as artwork, proposed by performance, is contrary to the mode of operation of the museum itself. The dependency to the artist's body in performance in its historical form poses challenges to the museum, both in its presentation and in its collection. A living acting body has no place in a museum that aims to be a White Cube. So, what performance, or in what form, do museums exhibit and collect? How is the memory of performance created? In which bodies does it survive?

This dissertation is intended to reflect on the issues raised by the institutionalization of performance. We propose to think the ways to create the memory of performance, from the ways in which artists address this issue in their practice. Assuming that artistic practices inform curatorial practices, we propose to think ways of working ephemeral acts with the artists, inscribing them as perpetual gestures, from the practice of performance.

Key-words

performance, memory, documentation, testimony, exhibition, museum

Sumário

Dedicatória ... i

Agradecimentos ... ii

Resumo ... iii

Abstract ... iv

Introdução ... 2

1. Performance

1.1. (In)definição ... 4

1.2. Performance ao vivo ou mediada: acção e imagem ... 12

1.3. Performance e documento ... 18

1.4. O “espectador emancipado” da performance ... 26

1.5. A criação de memória ... 36

2. Performance no Museu

2.1. As viragens performativas a partir do século XX e suas problemáticas ... 40

2.2. (Re)definição ... 55

3. RITUAL I *Mnemosyne* - uma reflexão ... 58

Conclusão ... 77

Referências Bibliográficas ... 80

Apêndices ... 89

Anexos ... 97

Introdução

A performance, apresentada como evento ao vivo ou como prática mediada, questiona as práticas das instituições artísticas, e coloca desafios a que os museus procuram agora responder. Pensar a integração da performance no museu implica pensar o que é a performance, nas suas múltiplas práticas, e o que pode ser hoje o museu.

A performance histórica coloca o corpo no centro da prática artística, constituindo-se enquanto movimento que pensa, desde dentro do corpo inscrito num tempo-espço, o que acontece quando um corpo actua em frente a outro. Perante a proposta da performance, artista e espectadores criam um acontecimento. As acções performativas são auto-referenciais, tendo significado na sua própria execução, e são constitutivas, criando a realidade que expressam. Porque significam o que fazem, as acções são primordialmente experimentadas e não interpretadas. A imersão dos espectadores na acção, a sua participação, a responsabilidade partilhada na criação do acontecimento levam à prevalência do efeito físico da corporalidade da acção sobre os processos de constituição de significado. A materialidade do acontecimento provoca um efeito físico nos espectadores, e as acções não adquirem o estatuto de sinais. Apenas uma reflexão posterior permite ler outros sentidos.

As práticas actuais de performance não implicam necessariamente a co-presença de artista e público. O campo expandido da performance inclui práticas tão diversas como apresentações de eventos, apresentações mediadas por meios tecnológicos como video-performance e live-streaming, apresentações mediadas por intérpretes, mediação através de registos e de objectos de memória, etc.. Estas práticas permitem-nos pensar a performance

depois da sua apresentação ao vivo, a performance para além do acontecimento. As alterações verificadas nas práticas da performance estão profundamente ligadas à sua institucionalização, e à reflexão sobre as formas de documentação e de apresentação da performance que influenciaram estas práticas.

Também o museu, instituição cristalizadora com funções de apresentação, legitimação e preservação da arte, para dar resposta a movimentos artísticos de vanguarda e à crítica institucional a que foi sujeito ao longo do século XX, procura transformar-se de lugar de contemplação silenciosa em espaço de acção. A elevação do espírito deu lugar ao mergulho do corpo.

Esta dissertação irá focar-se nas formas de documentação e de apresentação do pós-vida de eventos de performance que permitem a sua reactivação, enquanto contínua materialização de possibilidades. Tratando-se de uma investigação focada num objecto vivo, a pesquisa e análise documental será acompanhada de uma reflexão a partir da prática curatorial de performance, e da recolha de testemunhos de artistas. Assim a investigação será complementada com um projecto prático, de realização de uma mostra de video e conversa entre artistas e curadores. A dissertação compõe-se de três capítulos, o último dos quais se refere a este projecto. De entre os Apêndices elaborados, o número cinco contém o registo audio da Conversa entre artistas e curadores, pelo que constitui um complemento imprescindível do corpo de texto do presente trabalho.

1. Performance

1.1. (In)definição

Performance:

Is not always acting

Is not always speaking

Is not always being current

Is not always ancient

Is not always offering a narrative

Is not always relating to the audience

Is not always relating to the self

Is not always talking

Is not always silence

Is not always trance

Is not always masked

Is not always ritual

Is not always persona based

Is none of the above and all of the above.

Performance is permission to be alive.

Linda M. Montano, *Letters from Linda M. Montano*, 2005

Em meados dos anos 60 o foco no corpo e nos processos artísticos conceptuais tomaram a forma de uma nova prática artística, a performance. A centração no processo em detrimento do resultado, a descoberta do corpo enquanto *object-trouvée* ou *ready-made*, e a sua valorização consciente enquanto transmissor de

sentido para o espectador, foram influenciados pelas práticas experimentais das vanguardas históricas nas artes plásticas, mas também pela dança e pelo teatro, à época em profunda transformação. Marvin Carlson dá conta da influência de Marcel Duchamp neste movimento:

"Certain artists like Kaprow in the United States, Gilbert and George in England, and Joseph Beuys in Germany began to follow Duchamp in extending this interest in process, in perception, and in the revelation of already existing material to the activities of the human body as a part of the found or constructed environment." (Marvin Carlson, 2006, p.111).

Em *Performance Art: From Futurism to the Present*, publicado pela primeira vez em 1979, e considerado o primeiro texto-base no que diz respeito à história da performance, RoseLee Goldberg estabelece já o precedente da performance nas vanguardas históricas. Goldberg mapeia as práticas performativas no campo das artes plásticas, revelando uma longa tradição de acções performativas nas vanguardas artísticas de profunda importância no desenrolar da arte do século XX, e que no entanto são desvalorizados na narrativa "oficial" da História da Arte, ou relegados para um papel secundário, pela dificuldade da sua inscrição nesta narrativa.

"In the past, the history of performance art has appeared as a series of waves; it has come and gone, sometimes seeming rather obscure or dormant while different issues have been the focus of the art world. When it has returned, it has looked very different from its previous

manifestations. Since the 1970s, however, its history has been more continuous; rather than giving up performance after a short period of lively engagement and moving on to mature work in painting or sculpture, as did the Futurists in the 1910s, Rauschenberg and Oldenburg in the 1960s, or Acconci and Openheim in the 1970s, numerous artists, such as Monk and Anderson have worked exclusively in performance, building a body of work over several decades, which is critiqued in the context of the comparatively new discipline of performance art history." (RoseLee Goldberg, 2001, p. 226).

Se podemos traçar os antecedentes da performance nas vanguardas históricas, como sugerem RoseLee Goldberg e Marvin Carlson, é a partir da década de 60, com as novas vanguardas artísticas, que a performance começa a afirmar-se como *medium* artístico. Esta década foi marcada por propostas de performance seguindo o princípio do artista que se liberta dos bens e do capitalismo do mercado da arte não produzindo qualquer objecto. Os artistas encaram a performance como meio de libertação, por um lado libertação dos media dominantes da pintura e escultura, e por outro libertação dos constrangimentos do sistema de museus e galerias do campo da arte.

"Performance has been considered as a way of bringing to life the many formal and conceptual ideas on which the making of art is based. Live gestures have constantly been used as a weapon against the conventions of established art. Such a radical stance has made performance a catalyst in the history of twentieth-century art; whenever a certain school, be it Cubism, Minimalism or conceptual art, seemed

to have reached an impasse, artists have turned to performance as a way of breaking down categories and indicating new directions.” (RoseLee Goldberg, 2001, p. 7).

Goldberg assinala *18 Happenings in 6 Parts*, de Allan Kaprow, apresentado no final de 1959 na Reuben Gallery em Nova Iorque, como uma das primeiras oportunidades para uma audiência mais alargada assistir a um evento de arte ao vivo, à semelhança do que diversos artistas tinham vindo a apresentar nos seus estúdios de forma privada apenas a amigos. Durante a década de 60 diversos eventos de arte ao vivo eram apresentados em Nova Iorque como Happenings. O grupo Fluxus surgiu também nessa década. Ao mesmo tempo um movimento na música e na dança aproximava-se também das propostas performativas. Na Europa e no Japão diversas propostas de eventos de arte ao vivo eram apresentados na mesma época.

Os acontecimentos sociais e políticos de 1968 marcaram uma redefinição do sentido e da função da arte. A performance passou a ser encarada como *medium* independente de expressão artística, a partir da proposta da arte conceptual, a arte como ideia e não produto que possa ser vendido ou comprado. A performance é então vista como demonstração dessa proposta de arte enquanto experiência do tempo, espaço e material, rejeitando a sua representação na forma de objectos artísticos. Na década de 70 surgem espaços dedicados à performance, festivais de performance promovidos por museus, cursos e revistas especializadas em performance, e a primeira edição do livro de Goldberg surge também no final dessa década.

"The official acknowledgment of museums and galleries only spurred many younger artists on to finding less sedate venues for their work. Historically, performers had always been free from any dependence on establishment recognition for their activities and had, moreover, purposefully acted against the stagnation and academicism associated with that establishment." (RoseLee Goldberg, 2001, p. 181)

Nos anos 80 a performance quebrou as barreiras entre as belas artes e a cultura popular, integrando os meios de comunicação social, a cultura de massas, o teatro, a dança e o cabaret. O seu foco na presença do artista e no corpo influenciaram a noção de real noutros medium artísticos como a video-arte e a fotografia artística.

"Performance has been a way of appealing directly to a large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relations to culture. Conversely, public interest in the medium, especially in the 1980s, stems from an apparent desire of that public to gain access to the art world, to be a spectator of its ritual and its distinct community, and to be surprised by the unexpected, always unorthodox presentations that the artists devise." (RoseLee Goldberg, 2001, p. 8).

Nos anos 90 acontecimentos políticos e económicos ditaram uma nova direcção na performance, influenciada pela globalização e multiculturalismo. A performance disseminou-se como forma de inscrição da diferença (cultural, social, étnica, de género, etc) pela oportunidade que dava aos artistas de

explorarem as suas raízes e de apresentarem formas de alteridade e de protesto social.

Na viragem de século, o interesse pela performance resulta da identificação desta prática artística com as características do tipo de sociedade actual no mundo ocidental. A interactividade da vida contemporânea, que oferece permanentes oportunidades de participação; a ilusão de constante movimento proporcionada pelo ciber-espço; o estado de fluxo permanente da sociedade da comunicação. Todas estas características da sociedade encontram ressonância nas práticas performativas. A performance responde à sociedade da comunicação, assumindo formas de video-performance em live-streaming, performances interactivas, performance à distância mediada por computador, etc.. Mas numa era dominada pela comunicação virtual, a performance apresenta-se também como contraponto actual, em que a co-presença física de artista e público é o elemento constitutivo da performance, que torna esta forma de arte central nas práticas artísticas contemporâneas, e presença cada vez mais significativa no museu. RoseLee Goldberg afirma:

"Performance art today reflects the fast-paced sensibility of the communications industry, but it is also an essential antidote to the distancing effects of technology. For it is the very presence of the performance artist in real time, of live performers 'stopping time', that gives the medium its central position. Indeed, its 'liveness' also explains its appeal to the audiences who are following modern art into the new museums, where engagement with actual artists is as desirable as contemplation of works of art. At the same time these institutions are at last developing new curatorial practices to explain

the relevance of performance art to the history of the past.” (RoseLee Goldberg, 2001, p. 226).

A performance constitui-se enquanto *medium* de travessia de fronteiras e limites, permeável, enigmático, que resiste às tentativas de definição que vão para além de “arte ao vivo por artistas”.

“By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. [...] Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution.” (RoseLee Goldberg, 2001, p. 9).

As fronteiras entre disciplinas tornaram-se tão porosas, que se torna muitas vezes difícil delimitar em que território se inscrevem algumas práticas artísticas. Como podemos então saber do que falamos quando pensamos a performance? Procuraremos circunscrever este *medium* estabelecendo elementos básicos das suas múltiplas práticas, e os impulsos centrais que as movem.

Os elementos comuns implicados nas práticas performativas são tempo, espaço, corpo do artista e relação artista-público. Os impulsos centrais que podemos identificar na performance serão a produção com o mínimo de meios, a reflexão que volta ao corpo, a consciência da temporalidade, a apropriação do espaço, a tentativa de eliminar a distância entre a arte e a vida, a implicação do público na criação. A forma como cada artista incorpora estes elementos é absolutamente variável, mas a performance reflecte-os e é informada por eles.

Da indefinição característica deste *medium* resulta ainda a instabilidade do objecto da performance, que não se pode localizar num ponto (como acontece nas práticas artísticas de produção de objectos), mas se desloca numa cadeia entre o conceito, o projecto, a partitura, a acção, a documentação, os objectos de memória, o testemunho, etc..

Passamos a analisar formas opostas de manifestação de alguns destes elementos, que são determinantes na relação da performance com o museu.

1.2. Performance ao vivo ou mediada: acção e imagem

Se o conceito de apresentação de performance ao vivo não necessita de esclarecimento, já a performance mediada pode apresentar diferentes características. A performance pode ser mediada através de tecnologia e transmitida ao vivo, ou transmitida posteriormente, dentro do mesmo contexto de produção ou em contextos diferentes. Pode ainda recorrer a intérpretes que realizam a acção. Esta forma particular de mediação levanta questões pertinentes em relação ao corpo do artista, à autoria e à participação que não nos interessa nesta análise aprofundar. Iremos por isso centrar esta reflexão na performance mediada com recurso a meios tecnológicos.

Geralmente a mediação tecnológica resulta na criação de imagens a partir da acção, quer sejam fixas ou em movimento. A oposição entre práticas performativas ao vivo ou mediadas com recurso a tecnologias resulta nesta oposição fundamental entre uma arte de acção e uma arte de imagem. O que está na origem e o que pode significar para a performance esta tradução de acção em imagem?

A acessibilidade crescente das novas tecnologias de comunicação a partir dos anos 60 cria a possibilidade de estabelecer um elo directo entre emissor e receptor, artista e público, em tempo real, e de criar novos públicos e novas práticas artísticas. Reagindo à profunda alteração do estatuto da imagem e dos modos de visão, muitos artistas abraçaram a arte de acção, valorizando o efémero e a fluidez. O processo e o acontecimento tornaram-se centrais, em práticas caracterizadas pela simultaneidade de produção e recepção. A presença directa do público era considerada indispensável, enquanto co-autor da proposta artística. A partir da década de 80 muitos artistas consideram os

mass media um veículo desejável para o seu trabalho na área da performance, diluindo as barreiras entre Belas Artes e cultura popular.

No entanto, desde os anos 60 e 70 que artistas como Adrien Piper, Vitto Acconci e Ana Mendieta recorrem a meios tecnológicos para registar acções realizadas em privado, ou de forma anónima na rua, que mais tarde apresentaram como obra ou como documentação. Poderão os resíduos imagéticos de acontecimentos passados transportar a emoção da experiência?

Serão mais as pessoas que vêem performance pelas reproduções do que as que participam nos eventos ao vivo. No entanto, a experiência de ver uma imagem é necessariamente diferente da experiência de ver um acontecimento. A fisicalidade implicada no acto de ver uma acção é profundamente distinto da fisicalidade de observação de uma imagem. A presença física no mesmo espaço da acção da performance provoca acções do espectador: a escolha do ponto de vista perante uma acção, a possibilidade de alterar esse ponto de vista ao longo do decurso da acção, o movimento do olhar, a empatia cinestésica que

faz reproduzir internamente as acções que testemunhamos¹. Implicando um envolvimento físico do espectador, a acção cria uma memória física. Haverá na performance um tempo de experiência e um tempo de memória? As imagens poderão despertar a memória das experiências vividas, ou a imaginação de experiências não vividas?

"To enter the deathly silence of an Ana Mendieta photograph, to 'smell' the earth with which she covered herself, to identify deeply and personally with her 'thoughts' behind closed eyes we, the viewers, participate in a 'performance.' Each picture carries the residue of time, and each has a way of making the past present and fleetingly real." (RoseLee Goldberg, 2004, p. 35).

¹ Num artigo publicado no The Columbia Journal of American Studies sobre o crítico John Martin pode ler-se: "When we see a human body moving, we see movement which is potentially producible by a human body and therefore by our own; through kinesthetic sympathy we actually reproduce it vicariously in our present muscular experience and awaken such associational connotations as might have been ours if the original movement had been of our own making." (John Martin, citado por SIOBHAN BURKE - Rejecting Artifice, Advancing Art: The Dance Criticism of John Martin. Disponível em: <http://www.columbia.edu/cu/cjas/dance1.html>)

Num artigo de investigação na área da neurologia publicado na revista online PLOS ONE podemos encontrar referência ao mesmo fenómeno: "It has been suggested that observers internally simulate other peoples' actions through neurons located in distinct frontal, motor, and sensory cortices that fire both when observing and executing movements. The automatic response of these neurons in the so-called "mirror network" to passively observed actions is suggested to allow the beholder to understand the meaning of those actions by means of internal simulation." (Jola C, Abedian-Amiri A, Kuppaswamy A, Pollick FE, Grosbras M-H - Motor Simulation without Motor Expertise: Enhanced Corticospinal Excitability in Visually Experienced Dance Spectators. PLoS ONE 7(3) (2012). Disponível em: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0033343#abstract0>)

Considerando esta possibilidade de evocação da acção a partir da imagem, convocando a memória e a imaginação, estamos mais uma vez a atribuir o papel de participante e co-autor da performance ao espectador. A criação deste espaço aberto, vazio, silencioso, necessário à activação da participação do espectador, será muito mais propícia às imagens fotográficas do que às imagens de video. O recurso ao video é fundamental enquanto registo da performance, no sentido de permitir a re-apresentação ao vivo, de permitir o estudo da performance a artistas, investigadores e historiadores, mas enquanto objecto de apresentação pública o video de performance apresentada ao vivo levanta questões complexas. Desde já porque poderá mais facilmente criar a confusão entre obra e registo, e tomar a cópia pelo original. A menos que a performance tenha sido concebida para ser apresentada em video, o registo neste formato carrega o potencial de provocar a ilusão de substituir a presença na acção . Escolhendo e fixando o ponto de vista do espectador preenche o seu lugar no acto de participação.

Para Paul Virilio a nossa relação com as imagens técnicas está limitada pelo processo de percepção do movimento a que o espectador contemporâneo é submetido pelos motores, nomeadamente a câmara de filmar, que o treinou para usar o máximo da sua capacidade de identificação visual rápida para averiguar as imagens. O olhar que contemplava e tinha tempo de ver já não escolhe onde se deter. Segundo Virilio a nossa exposição aos equipamentos técnicos moldou o modo de operação da nossa visão. O problema da objectivação da imagem já não se apresenta em relação ao espaço, como profundidade de campo do nosso olhar, mas como profundidade de tempo. A profundidade de tempo limitada do nosso "take" fisiológico limita

o tempo de exposição que permite ou edita a visão. A imagem técnica é discutida numa conversa entre Rodin e Gsell que Virilio reproduz:

"[Rodin:] People in photographs suddenly seem frozen in mid-air, despite being caught in full swing: this is because every part of their body is reproduced at exactly the same twentieth or fortieth of a second, so there is no gradual unfolding of a gesture, as there is in art.' Gsell objects, 'So, when art interprets movement and finds itself completely at loggerheads with photography, which is an unimpeachable mechanical witness, art obviously distorts the truth.'

'No', Rodin replies, 'It is art that tells the truth and photography that lies. For in reality time does not stand still, and if the artist manages to give the impression that a gesture is being executed over several seconds, their work is certainly much less conventional than the scientific image in which time is abruptly suspended. . . . ' [...]

Prompted by the artist to follow the progress of a character's action, the spectator, scanning it, has the illusion of seeing the movement performed. This illusion is thus not produced mechanically as it would later be with the snapshots of the chronophotographic apparatus, through retinal retention - photosensitivity to light stimuli – but naturally, through eye movement. The veracity of the work therefore depends, in part, on this solicitation of eye (and possibly body) movement in the witness who, in order to sense an object with maximum clarity, must accomplish an enormous number of tiny, rapid movements from one part of the object to another. Conversely, if the eye's motility is transformed into fixity by artificial lenses or bad habits,

the sensory apparatus undergoes distortion and vision degenerates. . . ." (Rodin e Gsell citados por Paul Virilio, 1994, p. 1, 2).

Virilio opõe a imagem artística à imagem técnica também na necessidade de testemunhas. Segundo o autor a obra de arte necessita de testemunhas porque irrompe as profundezas de um tempo material que é o nosso, partilhando a duração com o espectador. A imagem técnica, pela sua instantaneidade, distorce a percepção temporal do espectador.

1.3. Performance e documento

No debate em torno da essência da performance encontramos um abismo entre duas posições, que valorizam autenticidade ou interactividade. De um lado encontramos aqueles que consideram que o momento da apresentação da performance é o cerne, enfatizando o seu carácter único e irrepetível, como Peggy Phelan.

"Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance." (Peggy Phelan, 1993, p. 146).

Documentos de performances em forma de videos, fotografias ou objectos de memória, são exibidos em galerias ao lado de obras de arte de pintura e escultura, sugerindo que lhes é atribuído o mesmo valor. Na performance, objectos podem ser feitos ou não como parte do processo. A documentação pode ou não ser realizada. Estes resíduos não devem ser entendidos como o essencial da performance.

"only rarely in this culture is the "now" to which performance addresses its deepest questions valued. (This is why the now is supplemented

and buttressed by the documenting camera, the video archive.) Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as "different." The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present." (Peggy Phelan, 1993, p. 146).

Documentos de performance serão sempre registros, recortes de acções retiradas do seu contexto, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da performance, foi desintegrado.

"Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility—in a maniacally charged present—and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control." (Peggy Phelan, 1993, p. 148).

Os vestígios de performance não são o resultado pretendido do processo. São camadas de imagens que contribuem para criar uma situação ligada a um tempo-espço próprio.

No lado oposto do espectro encontramos aqueles que defendem a inclusão de formas de registo na performance, que consideram como parte da ontologia da performance. Philip Auslander defende esta posição, enfatizando a reprodutibilidade da performance, e afirmando o carácter mediático da

performance actual, que considera já não se definir pelo momento e pelo seu carácter único.

"The purpose of most performance art documentation is to make the artist's work available to a larger audience, not to capture the performance as an 'interactional accomplishment' to which a specific audience and a specific set of performances coming together in specific circumstances make equally significant contributions." (Philip Auslander, 2006, p. 6).

Auslander defende ainda o carácter performativo da própria documentação de performance.

"It may well be that our sense of the presence, power and authenticity of these pieces derives from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience." (Philip Auslander, 2006, p. 9).

Auslander define o documento como performativo no sentido em que torna o evento presente enquanto performance ao enquadrá-lo dessa forma. Entende o documento não como representação secundária de um evento passado, mas como espaço de apresentação em que a performance acontece para o espectador. Define a relação crucial não entre documento e performance, mas entre documento e público. O ênfase é colocado no

processo pelo qual o evento se revela pelo nosso envolvimento com o seu documento, que permite a activação da performance no nosso presente.

Entre os artistas que recusam a documentação encontramos o caso peculiar de Tino Sehgal.

"A sua obra não é reproduzível em nenhum suporte documental – leia-se, pela fotografia ou o vídeo – que não o próprio corpo dos "actores" que lhe dão forma, não sendo, por isso, possível escrever sobre ela sem a termos visto pessoalmente. O próprio artista comentou em determinado momento que a memória constitui uma forma de documentação mais adequada para o seu trabalho do que qualquer meio tecnológico, porque produz uma impressão mais parecida com a experiência da obra." (Pedro de Llano, 2005).

Segundo o próprio artista, as suas obras não se podem conservar nem arquivar como um objecto material devido à sua reacção deliberada ao sistema de produção capitalista. Neste sentido, as propostas de Sehgal criam um dispositivo artístico auto-sustentável, constituindo-se enquanto alternativa à utilização de recursos naturais e à acumulação de objectos.

"as suas obras não geram restos materiais, quer enquanto estão a ser utilizadas quer quando se guardam na memória do artista ou na dos que as experimentaram, nem mesmo quando se vendem através de um acordo verbal, sob a supervisão de um notário." (Pedro de Llano, 2005).

Ainda sobre Tino Sehgal e a sua posição excêntrica no mundo da arte, Claire Bishop reflecte:

"what does it mean to produce an immaterial, undocumented, nondocumentable work today? Unlike those Fluxus artists who made instruction pieces to expand the field of authorship [...], and unlike the first generation of Conceptual artists, for whom dematerialization was a way to subvert the work of art's relationship to the market and museum [...] [Sehgal] seems overly keen on participating in both museum and market, creating different types of work for each [...]. The museum seems to be the primary goal, because it is there that the artist's strategies can best wreak havoc on our systems of acquisition and conservation. Rather than being a repository of material objects, the museum is, for Sehgal, a place where one may influence discourse in the future perfect tense: "This will have been the past." It remains to be seen what long-term impact Sehgal's work will have on museum infrastructure, if any: Will oral conservation eat the works into oblivion?" (Claire Bishop, 2005).

O posicionamento radical de Tino Sehgal, admitindo apenas a memória como forma de documentação das suas obras, recusa qualquer registo que possa alterar a natureza das suas propostas, recusando ainda os procedimentos habituais de aquisição e conservação das obras. Deste modo cria uma cadeia de disseminação do seu trabalho puramente humana e pessoal, sendo a informação passada boca a boca, e confiando na memória dos intérpretes, dos participantes e dos curadores para manter a integridade da obra. O

conhecimento da obra de Tino Sehgal implica experienciá-la ao vivo, viver o tempo da sua apresentação. Segundo Bergson, o tempo tem que ser vivido, não observado como se estivéssemos no seu exterior, como acontece com a observação de uma acção a partir do seu registo em imagem.

"Instead of attaching ourselves to the inner becoming of things, we place ourselves outside them in order to recompose their becoming artificially. We take snapshots, as it were, of the passing reality." (Henri Bergson, 1998, p. 9-10).

Nesta forma cinematográfica de pensamento o tempo é concebido como uma série de momentos congelados que se sucedem. Como forma alternativa de pensar o tempo Bergson descreve o que percebemos como duração (*durée*): *"our duration is not merely one instant replacing another. [...] Duration is the continuous progress of the past which gnaws into the future and which swells as it advances."* (Henri Bergson, 1998, 306). Para Bergson a realidade não é estática mas em devir. Esta noção de devir, profundamente ligada à performance, tem também implicações nas disciplinas históricas.

Foucault identifica como problema comum às disciplinas históricas a crítica do documento. Tradicionalmente estas disciplinas procuravam reconstituir a partir dos documentos o passado de onde estes emanam e que se dilui. Foucault identifica uma mutação, que alterou a posição da história em relação ao documento, procurando agora já não interpretar o documento ou determinar o seu valor, mas trabalhá-lo desde dentro e elaborá-lo. O documento não é matéria inerte que permite reconstituir o passado através do

seu rasto. Faz parte de uma tecitura documental na qual se podem definir unidades, conjuntos, ligações.

"Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de «mémoriser» les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'elles disent; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là ou on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles." (Michel Foucault, 1969, p. 14-15).

Foucault identifica como função actual das disciplinas históricas a descrição intrínseca do monumento. Deste deslocamento surgem diversas consequências. A multiplicação de rupturas, de estratos, de tipos de acontecimentos, a especificidade do tempo e de cronologias próprias. A noção de descontinuidade desloca-se, passando de um obstáculo a uma prática. A possibilidade de uma história global dá lugar a uma história geral, que pretende determinar que forma de relação pode ser descrita entre diferentes séries. O encontro com um conjunto de problemas metodológicos: a

constituição de corpus coerentes de documentos; o estabelecimento de um princípio de selecção; a definição do nível de análise e dos elementos pertinentes; a especificação de um método de análise; a delimitação de conjuntos; a determinação das relações que permitem caracterizar um conjunto.

Também Deleuze e Guattari caracterizam a obra de arte enquanto monumento, atribuindo-lhe um sentido presente e actual.

"Il est vrai que toute oeuvre d'art est un monument, mais le monument n'est pas ici ce qui commémore un passé, c'est un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre. L'acte du monument n'est pas la mémoire, mais la fabulation. On n'écrit pas avec des souvenirs d'enfance, mais par blocs d'enfance qui sont des devenirs-enfant du présent." (Gilles Deleuze e Felix Guattari, 1991, p. 158).

O pensamento em torno da distinção entre documento e monumento poderá ser profundamente fecundo na abordagem à performance, sobretudo no que diz respeito à sua forma de inscrição.

1.4. O espectador emancipado² da performance

"What makes performance art more demanding for the audience is the phenomenon of presence - the presence of the artist, right there - the artist who often does things which are so different from the expected that it takes a great deal of attention, care, and wrestling with the demons of correctness and manners to be a performance art audience member.

Linda M. Montano, *Letters from Linda M. Montano*, 2005

O espectador de performance não é um observador, é antes um participante que, pela presença no tempo-espço de criação da performance se torna seu co-criador. Sobre o que chama o processo iniciático de pertença na performance do espectador emancipado Linda Montano refere

"the Performance Art Audience Member, or PAAM, is invited to not only be there at the event, but to become a performance artist themselves by virtue of attendance and survival of the event." (Linda M. Montano, 2005, p. 132).

O espectador emancipado que a teoria crítica espera encontrar no público contemporâneo, seja de arte, literatura, cinema, teatro, torna-o *performer* na sua tarefa de completar a obra conferindo-lhe um sentido próprio pela sua tradução pessoal da obra, contextualizada na sua experiência social, económica, psicológica. A atitude de envolvimento com a obra, desenvolvida pelo público de performance na sua responsabilidade pela co-criação da

² apropriação do título do ensaio de Jaques Rancière "The Emancipated Spectator", 2009

performance implicada na co-presença física dos participantes, estende-se assim à recepção de todas as formas artísticas contemporâneas.

Rancière coloca a questão do espectador no cerne do debate sobre as relações entre arte e política. O autor resume as diversas críticas do teatro ao que denomina o Paradoxo do Espectador, segundo o qual não há teatro sem espectador, mas ser espectador é considerado mau por implicar ver, considerado o oposto de conhecer e de actuar.

A partir desta situação surgem duas conclusões diferentes. A primeira considera o teatro como um mal em absoluto que deve ser abolido a favor do que proíbe, conhecimento e acção. Esta é a conclusão de Platão, que considera que o teatro oferece o espetáculo de um pathos, transmitindo a doença da divisão de si próprio que deriva da ignorância, através da doença do olhar cativo das sombras.

Os reformadores do teatro formulam outra conclusão. Atribuindo o mal à ligação tradicionalmente feita entre teatro e espectador, defendem a necessidade de um teatro sem espectador, no qual se estabelece uma relação diferente daquela implícita no próprio termo, visual e passiva, que através do drama apresentado em palco procura mobilizar a audiência. A construção de um novo teatro, ou o seu retorno à sua virtude original, que procura arrancar o espectador da sua passividade, tem recorrido a diferentes combinações que oscilam entre duas formulações. De um lado o Teatro Épico de Brecht, que procura "despertar" o espectador pela empatia com o que lhe é apresentado em palco, e colocá-lo no papel de investigador que procura resolver o mistério ou o dilema com que se defronta no teatro. Através deste despertar da consciência social o espectador é impelido à acção na transformação da sociedade. De outro lado o Teatro da Crueldade de Artaud, que pretende abolir

a distância entre espectáculo e espectador envolvendo-o no ritual teatral. Tomando parte activa na magia da cerimónia teatral o espectador é revitalizado pela posse de todas as suas energias vitais.

As tentativas de reforma do teatro retomaram as críticas de Platão ao teatro, assumindo também a sua proposta de substituição da comunidade ignorante de espectadores do teatro pela comunidade activa coreográfica, na qual todos se movem ao ritmo da comunidade. Segundo Rancière os reformistas do teatro fizeram do teatro o local onde a audiência passiva de espectadores tem que ser transformada no corpo activo de uma comunidade que interpreta o seu princípio vital.

A distinção da audiência no teatro em relação às outras formas de arte é também questionada por Rancière, que reflecte sobre o teatro que é apresentado enquanto forma de comunidade exemplar desde o Romantismo Alemão. O teatro emerge enquanto forma de constituição estética da comunidade pelo conjunto de percepções, gestos e atitudes que precedem as leis e instituições políticas. O teatro é assim associado à ideia de revolução estética pela mudança que opera nas formas sensíveis da experiência humana. A reforma do teatro implica a restauração do seu carácter de assembleia ou cerimónia da comunidade.

Rancière considera que a reforma do teatro implica ainda a crítica do espectáculo, cuja essência, segundo Guy Debord, é a exterioridade. O espectáculo situa-se no reino da visão e caracteriza-se pela desapropriação. A contemplação associada à condição do espectador impede-o de viver verdadeiramente. No espectáculo dá-se a contemplação da aparência separada da sua verdade. Segundo Rancière o “bom” teatro é aquele que usa a sua realidade separada para a abolir. O paradoxo do espectador assenta numa rede

de pressupostos que Rancière considera necessário reavaliar. Estes pressupostos baseiam-se num conjunto de equivalências e oposições que compõem um enredo de pecado e redenção. O teatro acusa-se de tornar os espectadores passivos e atribui-se a missão de lhes devolver a posse da sua consciência e actividade, ensinando-lhes formas de ser agentes de uma prática colectiva. O teatro torna-se uma mediação que procura a sua própria abolição. Esta mediação auto-esvanecente é também a lógica da relação pedagógica.

Na obra “O Mestre Ignorante” Rancière lançou para o debate sobre os objectivos da educação pública a Teoria da Emancipação Intelectual desenvolvida por Jacob Jacotot no início do século XIX, segundo a qual um ignorante poderia ensinar a outro aquilo que ele próprio não sabia, definindo assim a igualdade de inteligência entre mestre e aluno, e opondo desta forma a emancipação intelectual à instrução popular.

Na relação pedagógica presente na instrução popular o papel do mestre é abolir a distância entre o seu conhecimento e a ignorância do seu aluno. No entanto as suas acções recriam constantemente esta distância, que *“separa duas inteligências: uma que sabe em que consiste a ignorância e outra que não sabe”* (Rancière, 2009, p. 9), e assim o mestre confirma constantemente o seu pressuposto da desigualdade da inteligência, num processo a que Jacotot chama embrutecimento. A este processo opôs a emancipação intelectual, a verificação da igualdade de inteligência. Não existem dois tipos de inteligência separados por um abismo. Existe uma inteligência que traduz sinais noutros sinais, que opera por observação e comparação. A aprendizagem não depende da transmissão do conhecimento do professor. A distância que se verifica não é entre ignorância e conhecimento, mas entre diferentes conhecimentos, e é condição normal em toda a comunicação. O aluno aprende pela comparação

entre o que conhece e o que não conhece ainda, pela tradução de coisas e sinais. Rancière coloca esta obra poética de tradução no cerne da aprendizagem.

A primeira convicção partilhada pelos reformistas do teatro com os pedagogos embrutecedores é a do abismo que separa duas posições, neste caso a posição activa dos actores e a posição passiva dos espectadores, que pretendem arrancar da sua atitude passiva e transformar em participantes activos num mundo partilhado através da actuação. Rancière propõe que é o desejo de abolir a distância que a cria, sendo a oposição radical pressuposta entre activo e passivo que permite declarar o espectador passivo. A identificação entre o olhar e o ouvir e a passividade assenta nos pressupostos das oposições entre ver e conhecer, aparência e realidade, discurso e acção, e actividade e passividade. Estas oposições definem uma distribuição do sensível que estabelece as posições de actores e espectadores com base nas suas capacidades e incapacidades, segundo o mesmo princípio da desigualdade de inteligências.

A emancipação exige o desafio destas oposições. Olhar não é o oposto de acção, é também uma acção que implica observar, seleccionar, comparar, interpretar, ligar o que se vê com outras coisas que se viu, de forma a compor um sentido próprio para o que se está a ver. O espectador também actua, é simultaneamente espectador distante e intérprete activo do espectáculo, compondo o seu próprio poema com os elementos do poema que lhe é apresentado.

Os mestres do teatro, mesmo estando hoje afastados de tentações de instrução da audiência, querem que os espectadores vejam aquilo que eles querem transmitir, presumindo conhecer o efeito que a sua actuação terá no

espectador, seguindo a lógica do pedagogo embrutecedor da transmissão uniforme e directa. A emancipação dissocia esta identidade de causa e efeito na comunicação. Rancière distingue a distância entre artista e espectador, comparável à distância entre mestre e aluno na relação pedagógica, da distância inerente à própria actuação, no sentido em que *"esta subsiste como um espectáculo, algo autónomo entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador."* (Rancière, 2009, p. 14).

Na lógica da emancipação existe sempre uma terceira coisa entre o mestre ignorante e o aluno emancipado, uma referência que permite a verificação comum. Também no teatro não se dá a transmissão directa do conhecimento ou inspiração do artista ao espectador, acontece a terceira coisa que paira entre ambos sem pertencer a ninguém.

Na tentativa de abolir a separação entre palco e auditório ensaiaram-se várias formas de alterar a distribuição de lugares que não atingem o objectivo de reunir uma comunidade que acabe com a separação do espectáculo, que só pode ser conseguido pela recolocação dos corpos onde eles pertencem, no seu lugar de comunhão. O artista, não sabendo o que quer que o colectivo de espectadores faça, sabe que eles devem agir como um colectivo, uma comunidade.

Retomando a reflexão sobre a afirmação do sentido único de comunidade dos espectadores no teatro, Rancière afirma que é o pressuposto de que o teatro é em si comunitário que confere aos espectadores reunidos um sentido de comunidade. Perante uma peça de teatro, como perante qualquer obra, apenas existem *"indivíduos que enredam os seus próprios caminhos na floresta de coisas, actos e sinais que os confrontam e rodeiam."* (Rancière, 2009, p. 16). O poder colectivo partilhado pelos espectadores é o poder que cada um

deles tem de traduzir o que o rodeia da forma que lhe é particular, de o ligar à sua própria aventura intelectual única, afirmando-se assim a igualdade intelectual que une os espectadores. A emancipação do espectador consiste no poder de associar e dissociar de forma imprevisível, exercendo a capacidade que torna todos os indivíduos anónimos iguais num auditório. Ser espectador é a nossa situação normal, que implica actuar *"ligando o que vemos com o que já vimos e dissemos, fizemos e sonhamos."* (Rancière, 2009, p. 17). Temos que reconhecer o conhecimento e actividade próprios do espectador. Segundo Rancière

"estamos rodeados de pontos de partida, intercepções e junções que nos permitem aprender algo de novo desde que recusemos a distância radical, a distribuição de papéis e os limites entre territórios." (Rancière, 2009, p. 17).

Rancière refere a análise que fez de correspondência de dois operários da década de 1830 para ilustrar o seu encontro com um sentido de similitude e uma demonstração da igualdade nos relatos do seu lazer, que por si só exigiam a reformulação das relações entre ver, fazer e falar.

"Tornando-se espectadores e visitantes, perturbaram a distribuição do sensível que pretendia que quem trabalha não tem tempo para deixar os seus passos e olhares vaguear; e que os membros de um corpo colectivo não têm tempo a dispensar às formas e insígnias da individualidade." (Rancière, 2009, p. 19).

A emancipação significa o esbatimento dos limites entre os que agem e os que olham e entre indivíduos e colectivos. A descoberta de que não existia um fosso a ser ultrapassado entre intelectuais e operários levou Rancière a várias conclusões. Retomando a República de Platão, que defende que numa comunidade bem ordenada um artesão não tem tempo de fazer mais nada nem de estar em mais nenhum lugar senão aquele que lhe é atribuído pelas suas incapacidades naturais, Rancière viu-se confrontado com duas formas diferentes de contar uma história que exigiam um trabalho de tradução, e a invenção de um idioma apropriado a estas traduções e contra-traduções, entendível apenas com base na própria aventura intelectual de cada um.

Rancière define três formas de compreender e praticar a mistura de géneros na arte contemporânea. A primeira relança a forma da obra de arte total, pretendendo ser a apoteose da arte tornada vida, mas que segundo Rancière se tornou a arte de alguns egos desmesurados, ou então uma forma de hiper-activismo consumista. A segunda forma consiste na ideia da hibridez de meios artísticos própria da realidade pós-moderna, que pode levar a uma outra forma de embrutecimento, usando o esbatimento de limites para aumentar o efeito da actuação sem questionar os seus princípios.

A terceira forma procura problematizar a relação de causa-efeito e o conjunto de pressupostos que sustentam a lógica do embrutecimento.

"Propõe revogar o privilégio de vitalidade e poder comunitário conferido ao palco teatral, para o remeter ao mesmo plano de contar uma história, da leitura de um livro, ou do olhar focado numa imagem" (Rancière, 2009, p. 22).

Concebe o teatro como *“um novo cenário de igualdade no qual actuações heterogêneas são traduzidas umas nas outras.”* (Rancière, 2009, p. 22). Os artistas são simultaneamente intérpretes e espectadores que observam o que a sua actuação pode produzir num contexto com outros espectadores, que por sua vez são também intérpretes activos que desenvolvem a sua própria tradução da actuação para se apropriarem e tornarem a história sua. A comunidade emancipada é definida por Rancière como uma comunidade de narradores e tradutores.

O autor define no início do texto o espectáculo teatral abarcando *“todas as formas de espectáculo (...) que colocam corpos em acção perante uma audiência reunida”* (Rancière, 2009, p. 2). Apesar de referir como exemplos nesta sua definição o teatro, a dança, a performance, durante o texto Rancière refere-se apenas ao teatro, à sua história, às suas correntes, aos seus reformadores e aos seus espectadores. Se Brecht e Artaud são referências incontornáveis que marcaram a história do teatro, a história da dança contemporânea e da performance fazem-se de outras referências. Mestres da dança que na viragem do século XIX criaram novas formas de dançar o mundo e de se relacionar com os espectadores, como Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinsky, pioneiros da dança moderna que influenciaram todas as outras formas de artes. A performance desde o início do século XX questiona a relação com o espectador, levando o autor do primeiro manifesto Futurista, Marinetti, a escrever um manifesto sobre *“O Prazer de ser Vaiado”*, defendendo que o apuro garantia ao artista que a audiência estava viva e não cega pela intoxicação intelectual. Na década de 40 do século XX, Merce Cunningham lançou os princípios da dança contemporânea, que pela incorporação da abstração, faz uma nova leitura do mundo e proporciona ao espectador uma multiplicidade de leituras. Mais do

que procurar dar respostas através de uma narratividade, quer produzir indagações a serem pensadas e vividas pelo espectador. O papel do espectador na dança e na performance foi desde o início do século activo na interpretação pessoal da obra, talvez pela linguagem diversa da palavra e da narrativa que domina o teatro.

A ideia do duplo papel do artista enquanto performer e espectador permite pensá-lo não apenas como um criador ou um intérprete, mas como uma pessoa única que convoca as suas capacidades e incapacidades, conhecimento e ignorância, no momento da performance. Uma pessoa única na sua individualidade que se implanta, está presente na performance com todas as coisas que viu, conheceu, sentiu, sonhou, tal como cada um dos espectadores. E nesse sentido será tão único como qualquer outra pessoa que se apresente nas mesmas condições, e poderá ser substituído por qualquer outra pessoa presente na sua totalidade.

1.5. A criação de memória

*Ao cair, perdeu o conhecimento: quando recuperou, o presente era quase intolerável de
tão rico que se tornara, e também as memórias mais antigas e triviais.
Pouco depois deu por que estava paralisado. O facto pouco lhe interessou.
Raciocinou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo.
Agora a sua percepção e a sua memória eram infalíveis. [...]
Estas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações
musculares, térmicas, etc. [...]
Suspeito, no entanto, de que não era muito capaz de pensar.
Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair.
No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.*

Jorge Luís Borges, *Funes ou a Memória*, 1944

O perene não é o sujeito criador, não é o objecto criado, é o acto de criação. A performance não tem ambição de durar, mas de testemunhar. Na performance o corpo é o espaço-tempo de vida no qual se jogam no mesmo instante contínuos nascimentos e contínuas mortes de sentidos. O corpo é o espaço em que todos os espaços se conjugam e todos os tempos se recriam. O corpo em devir inscreve o aberto no real. A performance inscreve uma experiência sensível que ao constituir-se como uma experiência comum pode permitir uma reconfiguração do real. A imagem como testemunha é insuficiente. A presença é testemunho. A *poiesis* da imagem da performance é indissociável do tempo e do movimento, imagem cujo tempo se confunde com o seu movimento

intrínseco, que é o da vida da própria imagem. Cabe ao espectador procurar atravessar o tempo de vida dessa imagem. A compreensão desde dentro do indeterminado que passa pela dimensão háptica da imagem é o próprio pensamento do corpo.

Bergson procurou recuperar a percepção do seu estatuto meramente fisiológico, considerando a atenção enquanto envolvimento do corpo, inibição do movimento, um estado de consciência ancorado no presente. A atenção apenas se torna produtiva quando ligada à actividade mais profunda da memória. Bergson descreve o momento de encontro consciente entre memória e percepção, no qual a memória tem a capacidade de reconstruir o objecto da percepção.

"Memory thus creates anew present perception [...] memory strengthening and enriching perception [...] If, after having gazed on any object, we turn our eyes abruptly away, we obtain an "afterimage" of it. [...] It is true we are dealing here with images photographed upon the object itself, and with memories following immediately upon the perception of which they are but the echo. But, behind these images, which are identical with the object, there are others, stored in memory, which merely resemble it [...]" (Henri Bergson, 2005, p. 101-103).

Paul Virilio refere-se à velocidade como sendo a primeira criação da consciência, partindo do conceito de *durée* de Bergson, relacionando-o com a multidimensionalidade da memória.

"When Bergson asserts that mind is a thing that endures, one might add that it is our duration that thinks, feels, sees. The first creation of consciousness would then be its own speed in its time-distance, speed thereby becoming causal idea, idea before the idea. It is thus now common to think of our memories as multidimensional, of thought as transfer, transport (metaphora) in the literal sense." (Paul Virilio, 1994, p. 3).

A memória enquanto dispositivo em constante movimento, estratificado, estabelece a ponte entre passado e presente. Liga-se à percepção para criar um conhecimento mais complexo, não evocado por "instantâneos" do acontecimento, mas por uma experiência quotidiana que consegue ressonar no conjunto de sensações e emoções experienciados no acontecimento.

A memória dos espectadores transporta parte do arquivo imaterial da performance. Participantes na apresentação da performance, participam também na criação da sua memória pelo seu testemunho. Sobre o espectador enquanto testemunha, Marilym Arsen diz:

"What I offer the audience-as-witness is an opportunity to experience a particular situation and to share in a collective production of meaning. Witnesses serve a critical function in the live event. In coming to a performance, they have [...] entered into a contract with the artist. They are committing a portion of their lives that they will never recover, in order to be present for an action that has not yet happened. It unfolds over time, taking place in the same timeframe and at the same time for both the artist and the viewer. Neither knows the outcome in

advance, rather, they arrive at it together. [...] The presence of a witness to an action can heighten the stakes, holding the artist to her or his stated intentions, with the expectation that the action will be fully completed. The witness can provide moral support and encouragement when the artist is doing something that is difficult or challenging. The witness can also serve as a safety net, potentially stepping in to assist if something goes awry. They can also serve as the artist's eyes, reflecting back what has happened. They can verify that the action occurred, since they were witness to it, even after all physical evidence of it has disappeared." (Marilyn Arsem, 2011).

As testemunhas enquanto transportadores vivos de memória, que transmitem o conhecimento de pessoa a pessoa, caracterizam-se pela incapacidade de testemunhar o acontecimento como um todo. A performance cria um espaço de experiência independente na presença dos espectadores. Ao mesmo tempo abre este espaço de experiência ao que não pode aparecer e tornar-se presente nele. Cada participante tem diferentes memórias subjectivas da performance e do tempo em que se inscreveu.

A pós-memória da performance, memória secundária construída pela geração seguinte e não pelas testemunhas directas do acontecimento, tem como fontes o documento e o testemunho dos participantes. A herança de acontecimentos passados ainda a serem processados traz consigo a obrigação de continuar a processá-los.

2. Performance no Museu

2.1. As viragens performativas a partir do século XX e suas problemáticas

A arte é eterna, mas não pode ser imortal. É eterna uma vez que um gesto seu, como qualquer outro gesto, não pode deixar de permanecer no espírito do Homem como irradiação perpetuada.

(...) ser eterna não significa ser imortal. Aliás, a arte nunca é imortal.

*Poderá viver um ano ou milénios,
mas chegará sempre o momento da sua destruição material.
Permanecerá eterna como gesto, mas morrerá como matéria.*

Lucio Fontana, *Primeiro Manifesto do Espacialismo*, 1947

A arte contemporânea caracteriza-se pelo uso de materiais comuns, criados para fins industriais e domésticos, aos quais não era até então conferida artisticidade, e que pela sua incorporação numa prática artística adquirem essa função. Podemos distinguir um movimento na arte contemporânea de uso deliberado de materiais efêmeros, como organismos vivos, materiais instáveis e perecíveis, que marcam uma posição em relação ao mercado da arte e às suas instituições. Reconhecemos nessas obras a vontade de não perdurar. Apresentando obras que se transformam com o decorrer do tempo os artistas propõem o debate entre arte e vida, incorporando o quotidiano nas suas práticas artísticas. As formas materiais de arte efêmera incorporam o processo de envelhecimento da matéria no seu conceito. A perecibilidade da matéria é contraposta à perenidade do conceito da obra, num jogo entre legado material

e imaterial da arte. O tempo é entendido enquanto *medium*, a sua passagem está na base da construção do objecto artístico. O tempo e a sua actuação sobre a matéria tornam-se parte integrante da obra, e assim o tempo é também ele matéria da arte. Esta incorporação do tempo como *medium* e como matéria da obra tem como consequência uma marcada indeterminação e constante actualização da obra ao longo do tempo.

Esta abordagem tem um forte impacto na recepção das obras, pretendendo-se que o público assista ao processo de envelhecimento e de degradação da matéria que compõe as obras de arte, que no caso da arte materialmente efémera tem habitualmente um ritmo acelerado. Em muitas situações a duração física da obra de arte é apenas a do período da sua apresentação. Noutras situações, em que o processo de envelhecimento do material utilizado é mais lento, a obra sobrevive fisicamente à sua primeira apresentação mas sofre um processo de degradação que se desenrola a um ritmo acelerado, comparativamente com as obras executadas com materiais artísticos mais convencionais.

As práticas de arte efémeras parecem ir contra as funções de cristalização, de conservação e de criação de memória do museu, permitindo em muitos casos apenas a conservação da ideia enquanto estratégia museológica. Para Deleuze e Guattari:

"L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi (quid juris ?), bien qu'en fait il ne dure pas plus que son support et ses matériaux (quid facti ?), pierre, toile, couleur chimique, etc. [...] Si l'art conserve, ce n'est pas à la manière de l'industrie qui ajoute une substance pour faire durer la

chose. [...] Ce qui se conserve, la chose ou l'oeuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects. [...] L'oeuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi. [...] Ce qui se conserve en droit n'est pas le matériau, qui constitue seulement la condition de fait, mais, tant que cette condition est remplie [...], ce qui se conserve en soi, c'est le percept ou l'affect. Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée. Tant que le matériau dure, c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes." (Gilles Deleuze e Felix Guattari, 1991, p. 154-157).

Podemos partir deste descolamento proposto entre a duração da matéria e a duração do bloco de sensações, que permite pensar a eternidade da obra de arte, para considerar a sua inscrição para além da matéria, para além da presença humana. A obra de arte enquanto ser de sensação, que existe em si, permite a duração de perceptos e afectos para além da sua existência física.

A institucionalização de obras de arte materialmente efémeras coloca desafios particulares. É justamente a função de cristalização do tempo do museu, enquanto lugar de preservação de memória, que é posta em causa com estas obras de arte, compostas de elementos não cristalizáveis. Como pode então o museu acolher obras de arte materialmente efémeras sem as desvirtuar? Como exemplo paradigmático e catalizador das práticas artísticas efémeras analisaremos a performance.

Inscribendo-se no campo da arte contemporânea, a performance não se distingue de outras práticas materialmente perecíveis no sentido que permite apenas a conservação da ideia enquanto estratégia museológica. A forma como o museu aborda a imperpetuidade da performance na sua colecção envolve muitas das questões levantadas por toda a arte contemporânea. O carácter efémero da arte contemporânea é acentuado na performance, enquanto prática artística temporal, realizada ao vivo, estabelecendo contacto directo entre artista e público. Estas características da performance estabelecem uma ligação profunda à documentação enquanto forma de objectivar uma proposta artística que se materializa num acontecimento, sendo a documentação uma das formas de integração da performance na colecção dos museus.

A relação da performance com o museu remonta ao aparecimento das acções performativas das vanguardas históricas. A apresentação e o registo dessas acções inscreve-se na história de arte posicionando-se radicalmente fora, e contra o museu, num movimento de crítica institucional que perdura ainda hoje na prática de alguns artistas. No entanto, o museu, enquanto instituição de conservação e apresentação das propostas artísticas que se inscrevem na história da arte, foi confrontado com a necessidade de incorporar estas práticas que questionaram e puseram em causa o seu papel no campo da arte. Fotografias, vídeos, desenhos, textos e arquivos de performance integram-se na colecção dos museus há várias décadas enquanto objectos artísticos, mas não havia até ao limiar do século XXI departamentos de performance nos museus, encontrando-se as obras dispersas nas colecções de fotografia, video, desenho, arquivo especial, etc.. A performance "histórica", com maior presença a partir dos anos 60, legitimada pela comunidade artística e não pelo museu, inscreve-se apenas desde a última década do século XX neste espaço institucional. Em

1994 o *Museum Ludwig*, em Colônia, Alemanha, foi o primeiro museu a integrar performance na sua coleção permanente. A performance *The Perfect Smile*, de James Lee Byars, foi produzida para o museu, e o artista doou o seu trabalho com a condição de que fosse tratado como qualquer outra peça da coleção, seguindo as mesmas políticas de re-apresentação e empréstimo³.

³No prefácio do catálogo da exposição *Life, Love and Death: The work of James Lee Byars*, Max Hollein, director da Schirn Kunsthalle Frankfurt, escreveu: "In 1994 he donated The Perfect Smile, the brief flickering of a smile, to the Gesellschaft für Moderne Kunst at the Museum Ludwig in Cologne. Thanks to this conceptual stroke of genius, it was the first performance to become part of a collection." (OTTMANN, Klaus; HOLLEIN, Max, 2004)

No Press Release desta exposição aquando da sua apresentação no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg podemos ler "The artist subsequently donated this performance to the Ludwig Museum in Cologne; thus for the first time a performance became part of a museum's permanent collection. This donation also reveals the artist's explicit wish that the smile should become an exhibit quite independent from the artist's actual presence."

(Extraído de: http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/BYARS/RESOURCES_BYARS/cp_byars_gb.pdf)

Segundo Klaus Ottmann, curador da exposição "In 1994 Byars presented one of his fleeting performances, The Perfect Smile, to the Museum Ludwig in Cologne as a gift with the request that it be exhibited like any other work in its collection. In accordance with his wish, the performance was borrowed and reenacted for the first time since his death, for the retrospective of his works, which I organized in 2004 for the Schirn Kunsthalle in Frankfurt and the Musée d'Art Moderne et Contemporain in Strasbourg. It was performed by me or by the museum's staff once a day in front of a black wall." (Klaus Ottmann, 2013)

(Extraído de <http://blog.phillipscollection.org/2013/05/14/unattended-moment/>)



James Lee Byars

The Perfect Smile, 1994

(c) Sammlung Museum Ludwig Cologne

(Extraído de <http://db-artmag.com/archiv/2004/e/5/4/246.html>)

Em 2005 Marina Abramovic re-apresentou performances históricas das décadas de 60 e 70 em *Seven Easy Pieces*, que apresentou no *Guggenheim Museum* em Nova Iorque, integrada na primeira edição da bienal de performance *Performa*, criada por RoseLee Goldberg⁴. O *MoMA* começou a colecionar performance em 2008, alargando o departamento de *media* para incluir performance arte. Este departamento criou um grupo de trabalho de performance para desenvolver as políticas de aquisição, conservação e exibição, desenvolveram documentos e formulários, debateram a documentação com responsáveis de outras instituições⁵. Tem vindo a apresentar diversas mostras e exposições de performance, das quais se destaca a exposição antológica de performance de Marina Abramovic *The Artist is Present* em 2010. Em 2012 a *Tate* anunciou uma parceria de quatro anos, a

⁴ No site do museu Guggenheim pode ler-se: "From November 9 through November 15, the Solomon R. Guggenheim Museum presents Marina Abramović: *Seven Easy Pieces*, seven consecutive nights of performances in the Frank Lloyd Wright rotunda from 5 PM to 12 AM. Since the early 1970s, Marina Abramović has pioneered the use of performance as a visual art form. The body has always served as her subject and medium, and the parameters of her early works were determined by her endurance. Exploring the physical and mental limits of her being, she has withstood pain, exhaustion, and danger in the quest for transformation. With *Seven Easy Pieces* Abramović reenacts seminal performance works by her peers dating from the 1960s and '70s. The project is premised on the fact that little documentation exists for most performances from this critical early period; one often has to rely upon testimonies from witnesses or photographs that show only portions of any given piece. *Seven Easy Pieces* examines the possibility of redoing and preserving an art form that is, by nature, ephemeral."

(Extraído de <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>)

⁵ Em nota enviada à imprensa o *MoMA* dá conta da história do departamento de performance naquela instituição: "Klaus Biesenbach (...) was named Founding Chief Curator of MoMA's newly formed Department of Media in 2006, which was broadened to the Department of Media and Performance Art in 2009 to reflect the Museum's increased focus on collecting, preserving, and exhibiting performance art. As Chief Curator of the department, Biesenbach led a range of pioneering initiatives, including the launch of a new performance art exhibition series; an ongoing series of workshops for artists and curators; and important acquisitions of media and performance art."

(Extraído de http://press.moma.org/wp-content/files_mf/klausbiesenbachbio.pdf)

BMW Tate Live focada na performance, arte interdisciplinar e curadoria do espaço digital, que inclui encomendas de performance criadas para transmissão online ao vivo⁶. A *Tate Modern* inaugurou *The Tanks* em Julho de 2012, um novo espaço dedicado à performance, que anunciou como “as primeiras galerias de museu no mundo permanentemente dedicadas à arte ao vivo”⁷ (tradução livre a partir do programa oficial de inauguração).

O reconhecimento desta forma de arte que se inscreveu à margem do museu foi facilitado por intensos debates entre historiadores de arte, teóricos, curadores e artistas, assumindo a forma de conferências, painéis de discussão, palestras, mesas redondas, workshops e grupos de investigação. O debate em torno da performance e da recente tendência de institucionalização desta prática artística centra-se na oposição entre objecto e experiência.

Também a prática artística se tem vindo a alterar a partir da institucionalização da performance, nomeadamente no que diz respeito às

⁶ No site da Tate pode ler-se na secção de programação: “BMW Tate Live is a four-year partnership that features a series of innovative live performances and events including live web broadcast, in-gallery performance, seminars and workshops.

Performance Room is a series of performances commissioned and conceived exclusively for the online space, and the first artistic programme created purely for live web broadcast. See [Tate's YouTube Channel](#)

Performance Events offer the chance to experience new performance works live in Tate Modern's unique spaces.

Talks presents a series of talks and events reflecting on the Performance Room and Performance Events series, to further explore themes and concepts around performance.”

(Extraído de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live>)

⁷ No programa do Tate Tanks pode ler-se: “Opening Wednesday 18 July, the Tanks are the world's first museum galleries permanently dedicated to live art.

For 15 weeks these magnificent raw, industrial spaces offer a sensational line-up (...) Experience live performances from over 40 of the world's leading artists, learn more about live art through talks and symposia and drop in to Undercurrent festival for young people.”

(Extraído de <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/14219>)

preocupações com a documentação. As práticas artísticas de representação da performance na história oscilam entre duas formas radicalmente opostas. De um lado encontramos artistas que desde o início da sua prática, nas décadas de 1960 e 1970, incorporaram a documentação na performance, como Vitto Acconci e Adrian Pipper, assumindo os vestígios da performance ou a sua documentação como parte integrante da sua prática artística e como meio de disseminação da performance. A fixação de imagens hápticas criticamente seleccionadas pelo artista, consciente da documentação como narrativa de uma acção, e que se inscrevem como imagens icónicas, constituem-se como único indício da performance.

Por outro lado encontramos artistas que recusam qualquer registo visual, como Allan Kaprow e Tino Seghal, que favorecem a tradição de transmissão do acontecimento pelas suas testemunhas, nas quais os artistas também se incluem. Curiosamente esta atitude dos artistas face à documentação do seu trabalho não demove os museus de os exporem ou coleccionarem. Obras de Kaprow são exibidas em exposições de museus e bienais⁸, e obras de Tino Sehgal fazem parte das colecções dos principais museus de arte contemporânea⁹.

⁸ Desde 2006, ano da sua morte, realizaram-se 16 exposições individuais de Alan Kaprow, e obras suas foram apresentadas em 81 exposições colectivas, em diversos países.

(Extraído de <http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow-estate/biography/>)

⁹ O Museu Guggenheim diz sobre Tino Sehgal: "he refuses documentation of his work through photographs, film, or video—mediums that would reify his work's ephemeral situations and result in ancillary material products that could potentially be bought and sold. On the other hand, Sehgal does not subscribe to an ascetic, unrealistic ideal of a world without financial exchange: His situations may be bought and sold, and are infinitely repeatable."

(Extraído de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/9153>)



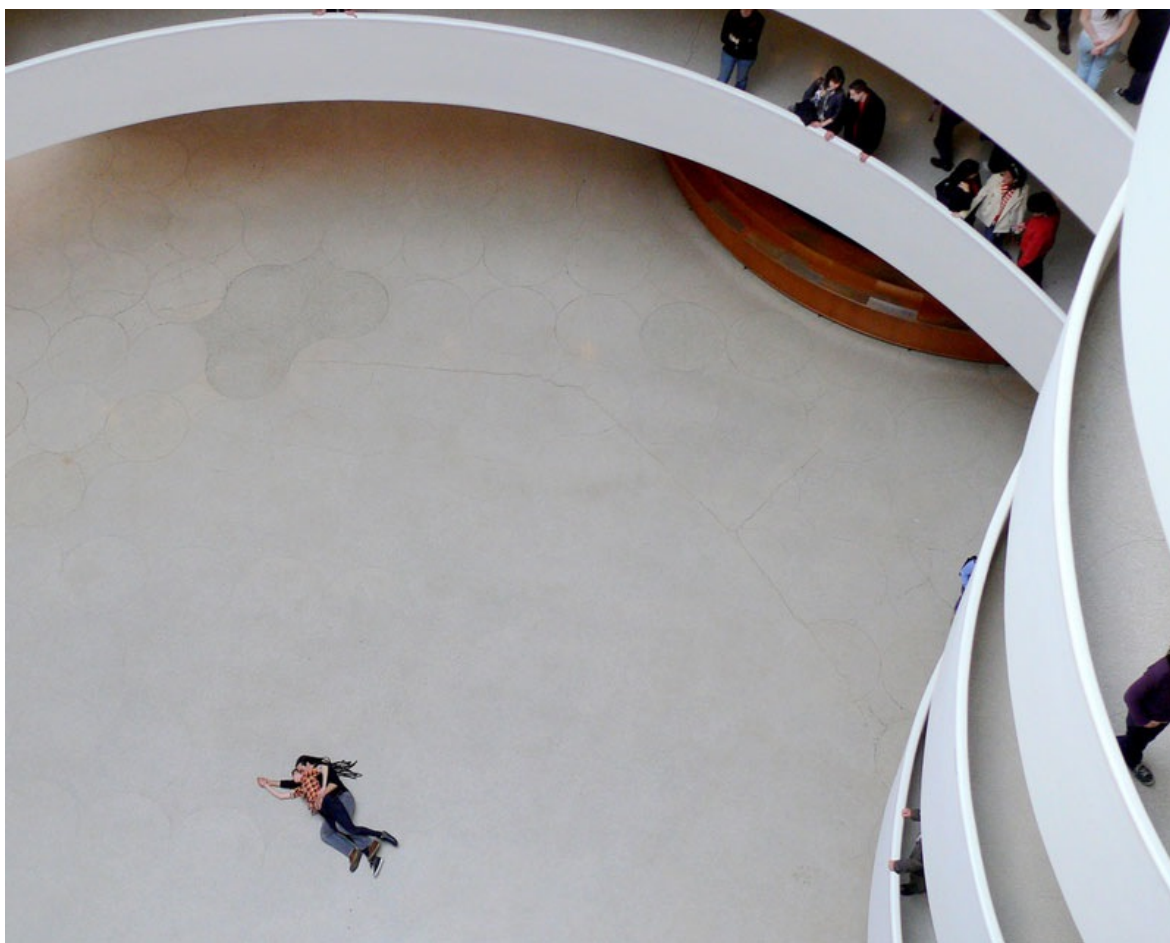
Allan Kaprow

Fluids, 1967

Fotografia: Dennis Hopper

(Extraído de <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-performance-art-pioneer-allan-kaprow>)

"Fluids is a single event done in many places over a three-day period. It consists simply in building huge, blank, rectangular ice structures 30 feet long, 10 feet wide, and 8 feet high. The structures are built by people who decide to meet a truck carrying 650 ice blocks per structure. They set this thing up using rock salt as a binder - which hastens melting and fuses the block together. The structures are to be built (and were) in about 20 places throughout Los Angeles. If you were crossing the city you might suddenly be confronted by these mute and meaningless blank structures which have been left to melt. Obviously, what's taken place is a mystery of sorts." (Kaprow citado por Schechner, 2010, p. 28).



Tino Sehgal

"The Kiss," 2010

Guggenheim Museum, Nova Iorque

(Extraído de http://www.indechs.org/2013/05/turner-prize-shortlist-2013-artist_5.html#.U9rBxRZWaeq)

"Presented as part of the Guggenheim's 50th Anniversary celebrations, Sehgal's exhibition comprises a mise-en-scène that occupies the entire Frank Lloyd Wright-designed rotunda. In dialogue with Wright's all-encompassing aesthetic, Sehgal fills the rotunda floor and the spiraling ramps with two major works that encapsulate the poles of his practice: conversational and choreographic. To create the context for the exhibition, the entire Guggenheim rotunda is cleared of art objects for the first time in the museum's history." (<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/3305>)

O debate mantém-se aceso entre os que recorrem a estratégias de mediação da performance das quais resultam objectos que são expostos perante os espectadores, e aqueles que defendem a performance enquanto prática artística ao vivo, experiência partilhada fisicamente entre artista e espectadores num mesmo tempo e espaço.

A estas duas tipologias opostas de práticas de performance correspondem práticas curatoriais diversas. No primeiro caso, as possibilidades de práticas curatoriais multiplicam-se, incluindo a exposição de vestígios de performance histórica, a exposição de documentação, a exposição retrospectiva, etc. Já no segundo caso, dada a obrigatoriedade da presença do artista para a realização da performance, ou de intérpretes que sigam as suas instruções, as estratégias curatoriais de apresentação destas obras serão a realização de apresentações públicas de eventos de performance, ou *re-enactment* de performance.

As práticas curatoriais mais correntes, e geradoras de maior controvérsia, são as de exposição de documentação de performance. A questão da documentação gera controvérsia tanto junto dos artistas como dos curadores, pela forma como é originada e pela forma como é apresentada. Se por um lado há artistas que rejeitam a documentação da performance, os que a integram na sua prática artística fazem-no de diferentes modos e com objectivos diversos. Poderão documentar a performance como forma de informar o seu trabalho, poderão usar os registos como forma de transportar o seu trabalho para outro tempo e espaço para além da sua apresentação original, ou poderão recorrer à documentação como única forma mediada de apresentação da performance ao público. Podemos incluir dois tipos de registos na documentação, o testemunho e o registo de imagens. Mas que valor podemos atribuir a estes registos?

Podemos entender que estes registos documentam uma ilustração da performance e não a performance em si tal como aconteceu na sua apresentação originária. Então, onde se situa a obra? Na performance realizada ou no documento que o artista escolhe apresentar ao público?

Podemos ainda identificar registos ficcionados de performances, como *Le Saut dans le vide*, de Yves Klein (1960). E deparamo-nos com uma divisão entre registos documentais e registos teatrais, segundo Philip Auslander (2006), sendo que os primeiros documentam eventos de performance apresentados perante um público, e os segundos são encenados perante a câmara, quer aconteçam tal como são registados ou sejam fruto de manipulação. Será a imagem ainda assim documento? O que pode testemunhar?



Yves Klein

Le Saut dans le vide, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, octobre 1960

Fotografia de Harry Shunk-John Kender

(Extraído de http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_fr.html)

A documentação tem a potencialidade de clarificar e narrar, mas também de cristalizar um acontecimento, nomeadamente pelo recurso ao registo de imagens. Esta vertente da documentação apresenta-se como particularmente relevante para as práticas artísticas efémeras, que incorporam a acção do tempo como *medium* e matéria.

Evidentemente que estes registos visuais fragmentários de um processo complementarão a documentação em diferentes formatos, proveniente de diferentes fontes, formando uma tecitura que constituirá a memória da obra de arte materialmente efémera. Se o registo de imagens permite cristalizar momentos do processo para os eternizar, a reconstituição da obra para uma nova apresentação poderá ser materializada através da sua documentação, como acontece muitas vezes com a performance arte.

Para a construção da memória de um objecto artístico efémero os registos visuais serão sempre fragmentos essenciais, mas por si só não poderão transmitir uma imagem do objecto na sua plenitude, pelo que a documentação visual será sempre complementar a outras fontes de conhecimento da obra, das quais se destaca o próprio artista. A recolha do testemunho do artista é fundamental para a construção da memória da sua obra, seja através da recolha de textos e materiais visuais produzidos sobre a obra, do projecto, da memória descritiva, do mapeamento da espacialização, do manual de instruções para a sua materialização, do histórico da apresentação da obra, das determinações e intenções do artista, nomeadamente no que diz respeito à possibilidade de permanência da obra e aos aspectos em aberto pela integração do tempo enquanto matéria.

O testemunho do artista, no caso de práticas materialmente efémeras, deve acompanhar o aparecimento e desaparecimento da proposta artística. Esta

forma de constituição de memória através do testemunho afigura-se como essencial, e no caso do artista tem assumido diferentes formas - manifestos e escritos de artista, projectos, guiões, memórias descritivas, entrevistas, etc. - que habitualmente se encontram dispersas. A documentação visual complementa o testemunho no sentido de acrescentar uma camada visual que informa sobre a linguagem própria dos objectos, a eloquência do material, a indefinível poesia do tempo.

Ainda enquanto testemunho teremos que pensar, particularmente nas práticas artísticas materialmente efémeras, a integração de todos os participantes na constituição da memória desse acontecimento. Para além do relato do próprio artista, está ainda por fazer a integração do ponto de vista dos restantes participantes na proposta artística. A obra existe na mente, na memória e na imaginação de todos os participantes.

Como terceira via artística e curatorial encontramos o modelo de arquivo, que incorpora vídeos, fotos, documentos escritos, testemunhos, etc. como forma de sobrevivência da performance, apresentado de forma a demonstrar e não resolver as contradições inerentes a fixar a história. A instabilidade do objecto da performance, não se podendo localizar num ponto mas deslocando-se numa cadeia entre a acção, a documentação, os objectos de memória, o testemunho e a partitura, estará mais em consonância com esta última forma de documentação.

As práticas artísticas efémeras constituem memória no território das artes através da incorporação da documentação e do testemunho. Estas práticas artísticas indicam uma possibilidade para uma forma de permanência que se pode entender enquanto institucionalização destas formas de arte, e que pode informar as práticas museológicas e curatoriais.

2.2. (Re)definição

My life space can pass through the museum space.

Vito Acconci, *Willoughby Sharp Videoviews* Vito Acconci, 1973

Once done, art has a life of its own. It's a separate entity, a being, a baby, a child. As a good and loyal parent who has given public birth to a body of work, I will let that baby art shine without the burden of my embarrassment or judgement.

Linda M. Montano, *Letters from Linda M. Montano*, 2005

Porquê este interesse do museu pela performance, que se vem a acentuar desde os anos 90? Uma das razões será a necessidade de preencher as lacunas na narrativa da história da arte a partir dos anos 60, uma vez que muitas das obras de arte a partir desse período são influenciadas, directa ou indirectamente, pela performance. Segundo Julian Bell

"a deslocação da actividade artística internacional para formatos baseados no tempo, como a performance e o video, aumenta a dificuldade, e estorva o trabalho dos historiadores deste momento em diante, de ilustrar de maneira satisfatórios novos desenvolvimentos com imagens estáticas." (Julian Bell, 2009, p. 438).

O desafio que se coloca ao museu é descobrir como incorporar essas práticas no seu contexto institucional.

Por outro lado, quando propostas artísticas marcadas pela crítica institucional entram no espectro expositivo, especialmente na sua zona mais

cristalizada como o museu, tendem a ser absorvidas pelo reconhecimento e historicização, esbatendo os seus aspectos críticos. A instituição museológica transforma a performance, que se torna performance-para-o-museu. O museu, suspensivo pelo seu encerramento, segundo Jean-Louis Déotte, *"est une mise entre parenthèses, une réduction du monde."* (Jean-Louis Déotte, 1993, pág. 29). Este colocar entre parênteses da performance suspende o seu contexto. Os artistas enfrentam assim o desafio de manter activas as suas propostas artísticas.

A estrutura mais democrática das práticas artísticas actuais surge das profundas alterações que estas sofreram influenciadas pelas alterações nos mercados globais e nos modos de produção, sob a égide da precariedade, que geraram novas formas e sentidos no mundo da arte. O curador independente surge nesta estrutura como um mediador que, seguindo um paradigma performativo e já não baseado no objecto ou mercadoria, traduz o trabalho do artista gerando um contexto que permita a compreensão do público. Na geografia em expansão do mundo da arte, o curador é um catalizador, a ponte oscilante entre o local e o global. O perigo da oscilação pode ser uma força criativa que permite a possibilidade de outro algo, abraçar a mudança pode abrir a possibilidade de iluminação. A abertura à surpresa permite que o inesperado aconteça. A polifonia de centros do mundo da arte, a navegação das fronteiras, o nomadismo, a capacidade de tradução, a ideia de tempo não-linear, a variedade de zonas de contacto, o uso de novos espaços e de novas temporalidades, permitem ao curador reforçar o diálogo global.

A percepção curatorial da performance tem evoluído no sentido de procurar responder ao problema da inscrição da performance, pensando a relação entre passado e presente. Na sua origem, a performance era pensada

num cenário de luta política e intelectual nas cidades da Europa, Japão e Estados Unidos. Constituía-se enquanto reacção ao movimento de lento apagamento dos traços do trauma do pós-guerra pela expansão do consumismo. Os gestos dos performers destruíam deliberadamente os cânones da arte tradicional e expunham-nos ao confronto público. Actualmente, a performance é muitas vezes apresentada em *vernissages* enquanto programação paralela ou evento de entretenimento. Abordagens mais complexas da intersecção da performance com o museu procuram estabelecer-se enquanto plataformas de reflexão que permitam uma compreensão mais vasta do papel da performance no desenvolvimento de ideias artísticas e na história da arte. Estas plataformas apresentam novas encomendas de performance, mas também re-enactments ou re-apresentações de performances históricas. Sublinhando a importância da história da performance, propõe olhar a performance histórica de formas totalmente novas. Esta prática de *re-enactment* levanta no entanto questões relativamente ao contexto de apresentação e à intenção original do artista.

A apropriação crítica de performances históricas será fundamental para articular o presente e o contemporâneo nessas propostas. Os vestígios imateriais da performance, na memória dos participantes, e materiais na forma de documentos e objectos, constituem o arquivo de formas de apresentação temporárias e efémeras, que será transformado numa apresentação mais permanente no espaço expositivo. Essa transição implica também pensar o papel do espectador enquanto espectador emancipado e enquanto testemunha.

3. RITUAL I *Mnemosyne* - uma reflexão



RITUAL I - *Mnemosyne* - Conversa entre artistas e curadores em torno da memória da performance

6 de setembro de 2014 - Espaço MIRA

Fotografia: Rui Apolinário

O projecto

O projecto inicial previa a realização de uma conversa com artistas e curadores em torno da relação da performance com o museu. No entanto o convite de colaboração com o Espaço MIRA permitiu desenvolver um programa diverso no qual a conversa se passou a incluir. O projecto RITUAL, que concebi a convite de José Maia para o Espaço MIRA em colaboração com os Encontros da Imagem, incluiu cinco momentos *Ritual I Mnemosyne* (**mostra de video** cedidos pelo Centro de Documentação do Balletatro e arquivos de artista; **conversa** com artistas e curadores), *Ritual II da radicalização do mundo* (**exposição colectiva** com obras de Alberto Carneiro, Ângelo Ferreira de Sousa, Beatriz Albuquerque, Rossana Mendes Fonseca, Catarina de Oliveira, Pedro Magalhães; **mostra performance** com Albuquerque Mendes com colaboração de Luís Miguel Fontes, António Melo, Lara Morais com colaboração de Filipa Brito, Mayumi Kimura, texto de Nelson Guerreiro), *Ritual III Hope* (**mostra de performance** com Flávio Rodrigues, Vera Mota), *Ritual IV Ordet* (**Cinema** de Catarina Miranda, Ossos do Ofício; **Conversa** com artistas, curadora e público), *Ritual V Faith* (**Finissage da radicalização do mundo; mostra de performance** com Né Barros com Pedro Rosa, Susana Chiocca, Joana Von Mayer Trindade com Bruno Senune).

Por motivos de agenda do espaço, e para cumprir a calendarização dos Encontros da Imagem, apenas o primeiro momento foi realizado a tempo de permitir ser contemplado nesta reflexão, e foi assim pensado como um momento autónomo.

A mostra de video foi concebida enquanto ponto de partida para a reflexão em torno da documentação da performance a partir das formas propostas pela dança, que incorpora o registo em diferentes formas e com

intencionalidades diversas. Incluiu ainda videos domésticos que, tal como muitos registos de performance, a partir de meios técnicos rudimentares reflectem o gesto de registar acontecimentos.

A conversa com artistas e curadores propôs pensar a inscrição da memória da performance, a partir de estratégias artísticas e curatoriais. Participantes da performance de diferentes gerações foram convidados a estabelecer um diálogo sobre os desafios de mostrar o efémero, o diáfano, o imaterial e pensar o performativo no espaço expositivo.

A intenção deste projecto, mais do que procurar respostas definitivas às questões levantadas ao longo da dissertação, seria proporcionar um tempo de reflexão em torno deste tema, e pensar com pessoas que trabalham intensivamente na área da performance, num ritmo que nem sempre permite problematizar e discutir com outros elementos da comunidade.

Espaço, divulgação e produção

A escolha do espaço para realização da conversa prendeu-se com diversos factores. Desde logo a inclusão de performance na sua programação regular, e o hábito estabelecido de realização de conversas temáticas relacionadas com os contextos das exposições e eventos apresentados. O público geralmente numeroso e eclético que frequenta o espaço foi outro factor decisivo. O facto de ter uma ligação anterior ao espaço, e por isso conhecer a sua forma de funcionamento, tiveram também peso na escolha. O último factor decisivo foi o convite que me foi feito pelo director artístico do Espaço MIRA para ser curadora de um projecto cuja temática e contexto estavam estreitamente relacionados com o tema da conversa, passando esta a ser a primeira actividade do programa do referido projecto.

O Espaço MIRA, localizado em Campanhã, no Porto, apresenta desde Novembro de 2013 um projeto sob direção artística de José Maia, que pretende refletir a fotografia nas suas múltiplas vertentes e a sua relação com diversas práticas artísticas. Exposições, conversas, conferências, mostras de performance, ciclos de cinema, percursos guiados por artistas e publicações críticas estão inseridas num extenso programa. Os múltiplos desdobramentos deste projecto ambicionam uma discussão através e a partir das imagens. A importância da prática artística fotográfica, o seu papel documental, a memória, a relação com o tempo e com a *pólis*, a profusão de meios técnicos que a acompanham e os gestos que a registam, são temas que informam as atividades propostas. Sobre o projecto e as características do espaço, incluo informação mais detalhada em apêndice e anexo.

A divulgação oficial do projecto esteve a cargo do Espaço MIRA e dos Encontros da Imagem. No entanto a redação e edição de toda a comunicação foi de minha autoria. Conteí ainda com a colaboração de uma equipa de designers que colaboraram com a criação de todo o material de divulgação.

A campanha de divulgação junto à imprensa generalista e da especialidade foi particularmente bem sucedida, tendo o projecto recebido algum destaque. As formas de divulgação tendencialmente gratuitas, com ênfase para a comunicação virtual através de facebook, e-mail e newsletters, foram o foco da campanha de divulgação junto ao público.

O espaço da galeria principal foi adaptado para a mostra de video, tendo sido necessário o escurecimento do espaço pelo fecho das clarabóias existentes, e a instalação de equipamentos de video (projectores, mediaplayers, monitores, auscultadores, computadores). Foram ainda colocados puffs para permitirem a visualização dos videos com algum conforto. O espaço da

conversa não necessitou de adaptações para além da colocação de cadeiras para os convidados e plateia, e da instalação audiovisual de registo. A conversa foi registada em video, audio e fotografia. Dado o carácter informal que quis imprimir à conversa, e com a concordância dos convidados, não foram utilizados meios audiovisuais de apresentação. O registo audio da conversa encontra-se no CD anexo, bem como o registo fotográfico de todo o projecto.



RITUAL I - *Mnemosyne* - Mostra de video e Conversa - 6 de setembro de 2014

Vista Geral - Espaço MIRA

Fotografia: Ludgero Almeida

Mostra de video

A mostra de video foi desenhada numa mancha de projecções e de monitores que desenhou um percurso ao longo da parede da galeria principal, alternando entre as projecções na parede em diferentes formatos e alturas, e as apresentações em monitores colocados no chão, culminando num video projectado em toda a parede final do espaço, que pelas suas características formais e cromáticas, parecia prolongar a galeria entrando pelo próprio video para uma sala de espetáculo.

Os videos foram seleccionados a partir do espólio do Centro de documentação do Balletteatro, gentilmente cedido e pré-seleccionado por Né Barros, e de arquivos de artista.

A primeira projecção incluiu dois videos de *making-of* de espetáculos, *4 million - Making-of*, Né Barros e *PAN ÓRAMA - Making-of*, Isabel Barros, um formato de registo que contempla o processo de criação, de ensaio e de apresentação numa montagem de planos rápidos, gerais e de detalhe, que alternam com o testemunho das criadoras. O som foi disponibilizado em auscultadores junto do primeiro puff na parede oposta.

O segundo video apresentava uma performance realizada para o video e não ao vivo, *Uma Misteriosa coisa, disse o e.e. cummings*, de Vera Mantero. A opção por apresentação em monitor, com o som em auscultadores, promoveu uma aproximação e uma relação de intimidade com o espectador que reflectia as características do próprio video.

A projecção seguinte incluiu três videos domésticos, *Expanded Archive - excerpts* e *Family Tales - excerpts*, do Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, e *Deconstruction of Memory*, de Nathalie Teirlinck. Estes videos domésticos, trabalhados por processos de montagem, e incluindo testemunhos

dos seus autores, reflectem o gesto de registar acontecimentos, de criar memória com os meios disponíveis, de criar imagens a partir do quotidiano, e a intencionalidade ou aleatoriedade desse gesto. Projectados num formato mais pequeno ao centro da parede mantinham o registo do íntimo e do privado criado nos monitores que os rodeavam.

O video seguinte apresentava uma das experiências pioneiras de criação de imagens em movimento a partir da dança de Maya Deren, *A study in choreography for camera*, de 1945. Neste filme Deren pensou a dança a partir da linguagem do cinema, criando verdadeiramente uma coreografia para a câmara que não pode existir em nenhum outro meio.

Ocupando o troço final da parede lateral, alinhado ao topo, o registo integral de *Gotterspeise*, de Sabine Seume, assumia as dificuldades técnicas do registo de um espectáculo na obscuridade quase total, levantando a questão da necessidade ou pertinência destes registos.

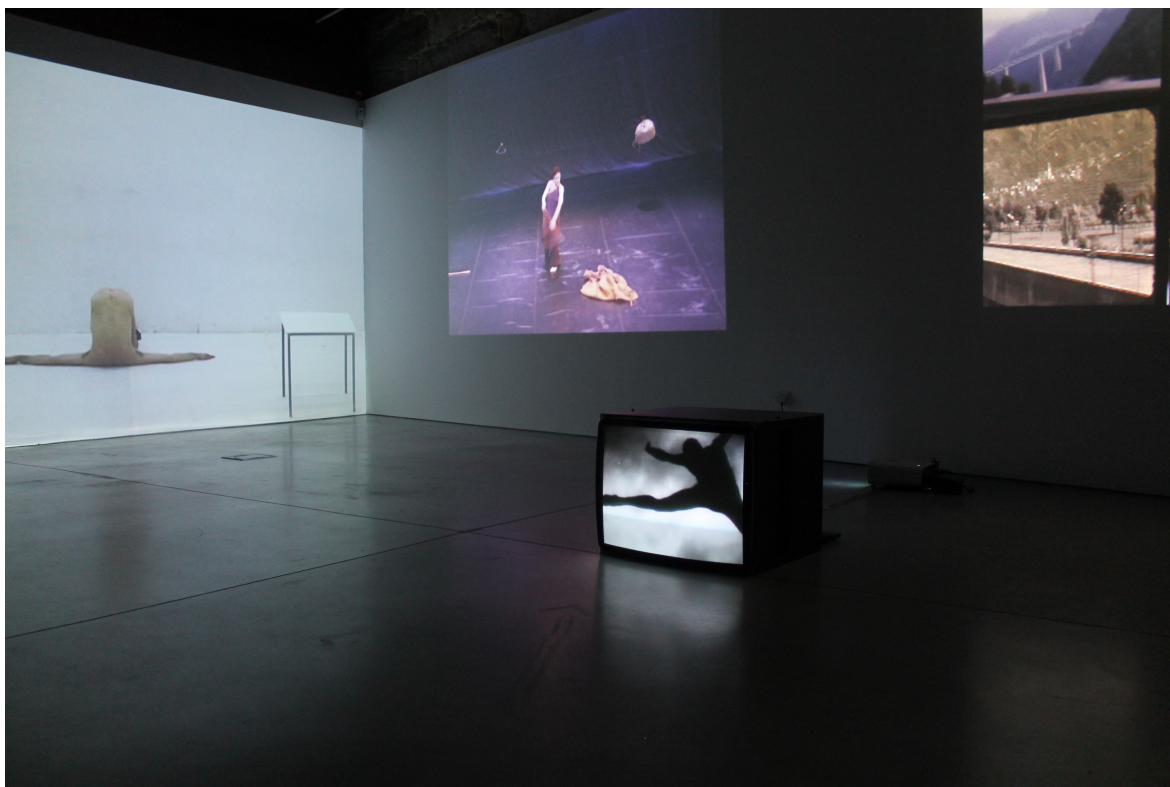
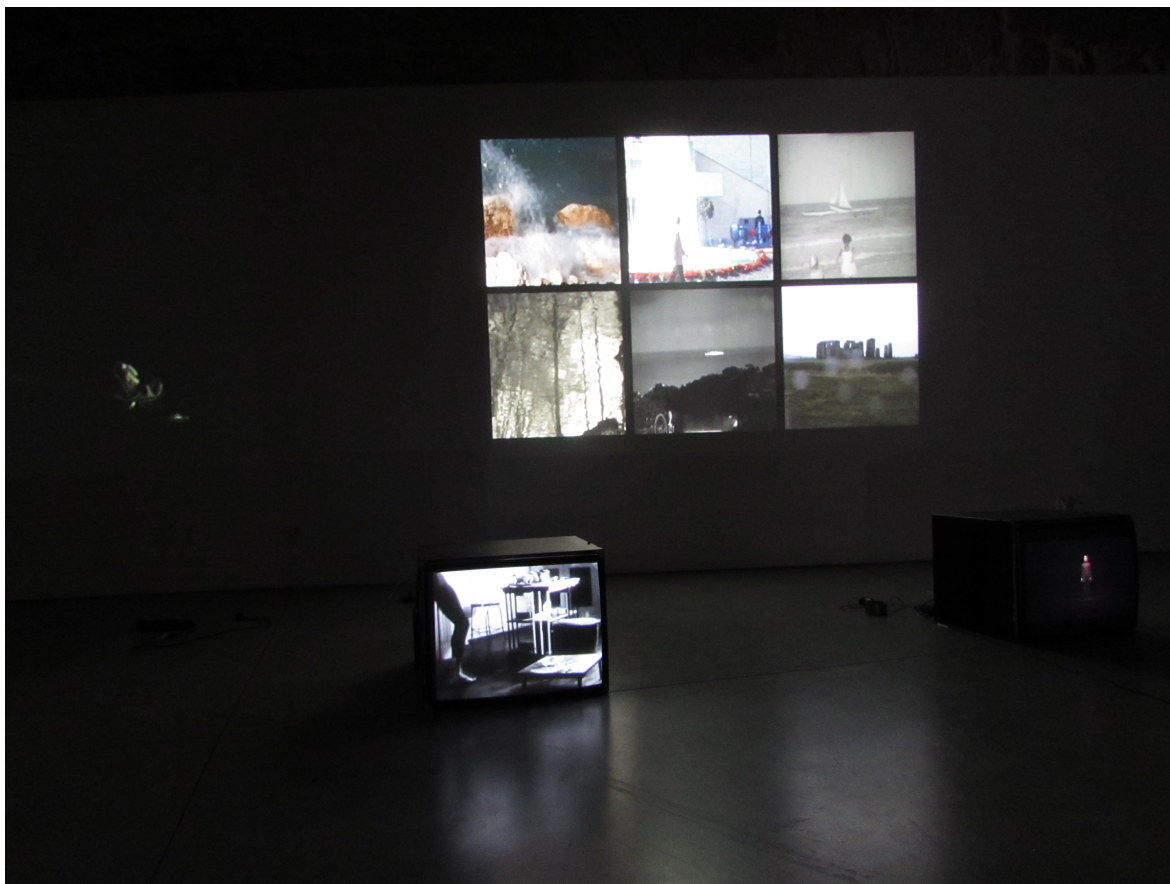
Na parede final *Self Unfinished*, de Xavier Le Roy, registo integral do espectáculo quase inteiramente silencioso, num palco *white cube* que nascendo do chão da galeria e ocupando toda a parede prolongava o espaço, permitindo-nos estar no espaço de apresentação, no lugar do espectador. Os raros momentos sonoros do video eram o som de sala da galeria, reforçando esta ilusão de presença no espaço de apresentação.

A mostra de video teve a duração de aproximadamente uma hora, exactamente a duração do video mais longo. Todos os restantes videos foram apresentados em *loop* durante a mostra. A mostra decorreu imediatamente antes da conversa, que decorreu na galeria menor localizada no final das projecções. Esta opção pretendeu estabelecer uma introdução às temáticas da conversa. As fotografias da montagem e mostra encontram-se no CD anexo.



RITUAL I - *Mnemosyne* - Mostra de vídeo - 6 de setembro de 2014

Fotografia: Ludgero Almeida



RITUAL I - *Mnemosyne* - Mostra de vídeo - 6 de setembro de 2014

Fotografia: Ludgero Almeida

Os convidados

O primeiro alinhamento de participantes incluía quatro artistas que apresentam performance há várias décadas, sendo dois deles simultaneamente curadores de projectos de apresentação de performance em espaços independentes. Uma vez que alguns dos convidados não estavam disponíveis, realizaram-se apenas conversas exploratórias do tema com estes artistas.

Esta situação levou à redefinição do perfil dos participantes, e numa segunda abordagem optou-se pela inclusão de uma artista curadora de performance em espaços diversificados, uma coreógrafa que participou enquanto testemunha numa exposição de performance histórica em contexto museológico, uma coreógrafa que organiza uma rede de reflexão e apresentação de performance, um actor que geriu um espaço alternativo de apresentação de performance, e uma fotógrafa e produtora de textos críticos que tem refletido sobre a performatividade. As notas biográficas dos convidados encontram-se em apêndice.

A escolha dos participantes foi determinada pela procura de diversidade de pontos de vista, tendo alguns pontos de contacto comuns. Estes critérios levaram à inclusão de participantes envolvidos em diferentes tipologias de estruturas, e com formas diversas de participação no mundo da arte. As formações de origem dos participantes são também de áreas diferenciadas, e os seus percursos de durações amplamente variadas. Procurou-se desta forma estimular a aproximação da performance vinda das artes plásticas, da dança e do teatro com a fotografia, o pensamento crítico e a curadoria.

Conversas Preparatórias

Foram realizadas conversas preparatórias com cada convidado, nas quais foram explorados os objectivos da conversa, a sua forma de organização, e as questões nas quais se focaria, tendo em conta as experiências particulares de cada um. Posteriormente organizei uma lista de questões que viriam a servir de base à conversa, que enviei a todos os convidados, e que incluo em apêndice.

A Conversa

A conversa teve lugar no dia 6 de Setembro de 2014, decorrendo ainda nesse dia uma mostra de vídeo de performance na galeria principal do espaço. Estas actividades incluíram-se num programa de que fui curadora, co-produzido pelo Espaço MIRA no Porto e pelos Encontros da Imagem em Braga.

No decurso da conversa apresentei os convidados e introduzi as questões que se relacionavam com a experiência particular de cada um, estimulando o cruzamento de opiniões e a troca de experiências entre todos os convidados e o público. A conversa fluiu de forma bastante participada por todos, com intervenções que se cruzaram e que levantaram questões a outros convidados e a alguns elementos do público.

A reflexão

A escolha de convidados da performance que vem das áreas da dança e do teatro pretendia reflectir, a partir das experiências destas áreas com a apresentação das formas artísticas efémeras, as estratégias de criação de memória e inscrição histórica desses acontecimentos. Não por contraponto ou em confronto com a performance vinda das artes plásticas, mas para permitir pensar com outras áreas artísticas questões que são comuns, mas que são

abordadas de formas diferenciadas. Procurarei sintetizar as questões mais relevantes presentes na conversa e dela decorrentes.

António Lago, com formação inicial no teatro, mas que passou também pela dança, música, performance, e foi ainda criador e programador do Teatro Só, d'A sala, e mais recentemente da Plataforma Transdisciplinar de Artes Performativas Ossos do Ofício, apresentou uma classificação de espaços de apresentação de performance. De um lado os espaços mortos, os espaços teatrais convencionais, que considera serem fortes e austeros e criarem uma barreira. Classificou estes espaços como artificiais, no sentido em que tudo o que seja lá construído será um simulacro. De outro lado os espaços vivos, não convencionais, que têm memórias, dão algo aos artistas, transmitem conhecimento, estabelecem diálogo. Sub-dividiu ainda estes em espaços não convencionais para as artes performativas, como as galerias, que têm uma estrutura que tem que ser adaptada, e os espaços abandonados, nos quais é necessário decidir e construir tudo, e que considera serem o expoente máximo de diálogo entre espaço e artista na criação.

A Sala, espaço não convencional de apresentação de performance no Porto, surgiu quando partilhava uma casa com Susana Chiocca e decidiram que a sala de jantar da habitação não iria ser utilizada por eles mas seria disponibilizada para a apresentação de performance. Uma vez por mês convidavam um artista para desenvolver o que quisesse para o espaço. Depois de terminado o projecto, lançaram uma publicação, como trabalho de inscrição que ficasse fisicamente como memória do projecto.

A partir dessa experiência António Lago reflectiu sobre a diferença na relação com o registo e a documentação no teatro e nas artes plásticas. A documentação do teatro era a fotografia em pose do artista, ou um *still* do

espetáculo, que era desinteressante. No início dos anos 90 as câmaras de filmar e mesmo as câmaras fotográficas não estavam facilmente disponíveis. Com a chegada do digital tudo ficou mais acessível. Ainda assim, havendo maior disponibilidade da tecnologia, é necessário pensar a documentação da performance. É preciso convidar um outro artista, um fotógrafo ou um videoplasta, para documentar. Outra possibilidade será fazer uma segunda versão de uma performance para a câmara, fazer um filme a partir de um espetáculo performativo, tal como fez com o espetáculo D. Quixote com os Ossos do Ofício.

Cristina Planas Leitão estudou dança na Holanda e em Berlin. Em 2011 voltou para o Porto sabendo que ia encontrar uma cidade um pouco hostil e vazia do ponto de vista cultural. Sentia que o tecido era feito por células individuais que não potenciavam o espaço para as pessoas colaborarem e se encontrarem.

Reuniu um grupo de pessoas mais chegadas e propôs a ideia de começarem o Desnorte com as pessoas do Porto da área da dança contemporânea e da performance vinda da dança. Esta organização desorganizada começou por realizar encontros mensais organizados por duas pessoas, que podiam ter qualquer formato. Aperceberam-se que nos últimos anos tinham assistido a uma migração das performances para espaços não convencionais como galerias e espaços alternativos, e em paralelo houve uma adaptação desses espaços, uma alteração ou uma intenção de passarem a cumprir a função dos teatros convencionais. Considera que a migração da performance para espaços não convencionais se deu por necessidade e não por vontade de romper com os espaços convencionais. Na Mostra Desnorte lutaram para voltar a apresentar performance em espaços convencionais,

porque também queriam fazer dança para esses lugares. Há na sua geração uma tradição de começar por espaços alternativos e passar depois para espaços convencionais. Os espaços não convencionais seriam vistos como uma porta de entrada para os espaços convencionais.

Nos encontros do Desnorte constataram ainda que muitos dos criadores que trabalhavam em dança tinham sido formados nas Belas Artes, talvez por uma lacuna de uma formação a nível superior que conjugue essas duas áreas. Talvez também alguns artistas formados nas Belas Artes tenham sentido necessidade de procurar desenvolver mais um trabalho de corpo.

Cristina terminou a sua partilha referindo um caso de contaminação destas áreas, o Museu da Dança, criado e dirigido por Boris Charmatz, que o define da seguinte forma: *"o museu da dança pretende abalar a ideia que se tem de museu e a ideia que se tem de dança. É um casamento impossível entre dois mundos. Ele explora as tensões e convergências entre as artes visuais, memória, e criação, coleção, improvisação, movimentação e gestos imóveis. A dança e os seus intérpretes são frequentemente definidos em oposição às ditas artes perenes, duráveis, estáticas, com o museu como seu lugar predilecto. Mas se hoje não queremos mais ocultar o espaço histórico e cultural e o património coreográfico é hora de olhar e tornar visíveis e vivos os corpos móveis de uma cultura que continua a ser inventada. Este projecto utópico visa criar um espaço público para a arte que se envolve em questões contemporâneas. É um micro-museu, mas um museu. Assume inteiramente as funções de encontrar o equilíbrio entre conservação, criação, pesquisa, exposição, divulgação, defesa, mediação. É esta interdependência que justifica a criação de uma estrutura de museu. [...] É um museu transgressivo, assumindo plenamente que a sua actividade não se limita à busca e apresentação do objecto autêntico. A criação*

artística e a experiência do visitante existem em simultâneo no coração do seu trabalho.” (Boris Charmatz citado por Cristina Planas Leitão).

Joana von Mayer Trindade frequentou um mestrado de performance em Berlin, tendo em contexto de estágio participado na exposição *Moments: History of Performance in 10 Acts*, exposição construída ao vivo desde o seu início, e que se desenrolou em quatro fases. Convidaram dez mulheres "históricas" na performance, que na primeira fase vieram até ao display do museu e instalaram o seu arquivo de performance histórica (documentação e objectos de memória). Na segunda fase, o laboratório, convidaram coreógrafos da geração actual para fazerem re-interpretações das performances. Começaram a surgir problemas pela necessidade de os coreógrafos e testemunhas habitarem o museu durante oito horas por dia, trabalhando com o corpo, tendo entrado em choque com as normas do museu. Depois colocou-se a questão da possibilidade de tocar nas obras, que teria que ser feito com luvas, película, etc. Os performers começaram a explorar essas questões políticas, institucionais, éticas em torno da documentação, do arquivo, da exposição das obras. Na terceira fase havia o filme de uma videasta, que filmou todo o processo, que seria apresentado na exposição, mas a exibição foi impedida pelo museu pelo facto de ter registado um momento em que os performers usaram um fato da exposição que pertencia a um coleccionador. A quarta fase era a intervenção das testemunhas, que acompanharam todo o processo. Foi um processo muito duro, perceber como se pode entrar num museu que é um espaço morto e apropriar-se e trabalhar esse espaço.

Joana fez uma entrevista com a videasta Ruti Stela, publicada na revista on-line *Corpus*, da qual citou um excerto: *“M.T: You mentioned in the last days the sentence: “Art is not here, I will leave.” And you always refer to “pushing the*

limits". When you said this sentence, were you pushing the limits? In this exhibition, what do you want to question when you are touching the limits of a context, a situation, a person?

R.S: In the beginning I was trying to provoke the impossibility of commissioning an art work. It is impossible to simply ask "What is radical art?" or "What is performance?" I was questioning these questions themselves and I was trying to provoke their different understandings. It is impossible to deal with the displayed works in this exhibition because these works are "untouchable" now. They are part of the market, part of the collection of a big museum. You cannot touch them; I was interested in those constructed limits of the objects."

Rita Castro Neves referiu que as suas experiências de programação em espaços institucionais foram enquanto curadora convidada, por isso nunca experienciou o embate referido por Joana von Mayer Trindade. A performance, tocando tantas áreas, tem na sua génese esse carácter subversivo. Hoje a performance está totalmente aceite até no campo académico, sendo cadeira universitária e fazendo parte de institutos de investigação. O facto de ser agora moda e estar em todo o lado traz à luz essas questões que estão na génese da performance.

Rita considera que a documentação é uma questão que é importante reflectir. Muitas vezes a documentação de performance dá ideia totalmente errada da performance. Tendo formação inicial na área da fotografia, reconhece que é muito fácil através da fotografia fazer uma performance parecer interessante, ou apelativa. Surge repetidamente um tipo de fotografia muito ligada à figura do retrato do performer com um gesto apelativo e com um material que já é ele próprio muito atraente, e que muitas vezes diz muito pouco da performance em si. É muito difícil encontrar um fotógrafo que consiga

documentar performance de forma que a fotografia seja representativa da performance, muitas vezes até do seu desenrolar. Rita considera que na curadoria, quando não se viu a performance ao vivo, tem que se ver o vídeo de registo pela questão do tempo. Há uma geração de performers que são contra a documentação porque consideram que depois as pessoas não iriam ver performance. A performance ainda é uma coisa que assusta o público.

Rossana Mendes Fonseca questiona o estatuto de documento da fotografia. A visibilidade que a fotografia coloca nas coisas revela-a enquanto ficção. Mostrar ao mundo algo através da fotografia, que é um recorte, é apenas uma parte da história que vamos sabendo. Tem pensado estas questões a partir dos retratos de criminosos reincidentes e do arquivo que se constitui e que é visto em parte, nunca como um todo. Quando mostramos a performance na fotografia, como honramos a performance?

No seu trabalho fotográfico em estúdio, dá tempo ao corpo para que se instale no espaço para então fotografar. A performance e a dança dão a pensar essa memória que está no corpo.

Considera a ficção constante da fotografia uma história a fazer-se. É sempre uma segunda obra. Não há documento que possa dar a ver aquilo que não foi visto pelos próprios olhos. Rossana reafirmou a questão de evitar a presença porque se pode ver a partir do que foi registado, de substituir a presença pelo documento.

Os diferentes modos de apresentação de performance, sob forma performativa ou sob forma documental, informam as práticas de criação e de curadoria de performance. Da apresentação ao vivo à performance mediada, do arquivo ao *reenactment*, do pensamento à prática, do gesto ao documento, da

acção à conservação. A conversa atravessou todos estes momentos. Reflectindo a partir dos testemunhos dos convidados, emergem três grandes temas centrais: a documentação, os espaços e as formas de apresentação da performance.

Será mais cómodo para o Museu, e para o público, apresentar performance através da documentação? Hoje em dia, com os meios tecnológicos disponíveis, a documentação faz parte da performance. Podemos aceitar que a documentação é uma outra coisa em relação à performance, é um objecto mediado, mas não pode ser construído de qualquer maneira. Tem que ser reflectido. Há ainda performances que são da ordem do privado, acções marcadas pela intimidade entre os participantes - performer e público presente - e não podem ser tornados públicos através da fotografia ou video. A documentação deve ser pensada, e deve ser uma escolha consciente do performer e em cada performance. O curador tem que levantar essa questão. Tem que haver negociação de direitos entre instituição e performer.

Sendo a performance uma arte híbrida, de fronteira, a definição de convencionalidade de espaço de apresentação dependerá da área de origem do performer. A escala comum a todas as áreas na origem da performance talvez possa ser a maior ou menor institucionalidade dos espaços. Verifica-se em todas as áreas artísticas ligadas à performance a existência de espaços profundamente experimentais, pouco institucionais, e de espaços altamente institucionalizados, como os museus ou os teatros nacionais. A falta de estruturas intermédias, que possam oferecer condições mínimas de desenvolvimento sustentado de práticas performativas sem o peso dos

procedimentos burocráticos institucionais, é comum a todas as áreas em Portugal.

Actualmente o Museu abre-se a modos de pensamento e a tecnologias que permitem pensar além da exposição de documentos e vestígios de performance. O Museu procura ser vivo e deixar-se habitar por movimentos nómadas, efémeros. Mas como reage quando esses movimentos o atravessam? Um corpo vivo num Museu continua a ser um corpo estranho à sua função tradicional. O património performativo, o espaço histórico da performance, não são transmissíveis num documento inerte. Podem constituir-se enquanto arquivo vivo a ser reactivado, a ser tornado visível no seu movimento pulsante. Para que o corpo da performance possa realmente habitar esse espaço é necessário pensar o Museu enquanto lugar experimental para refletir e praticar performance, articulando arte e arquivo, experiência e objecto, criação e conservação, investigação e exposição.

Conclusão

Can the ashes of live art explode, by some process of poetic re-presentation, into new life?

Guy Brett, *Out of Actions*, 1998

No catálogo da exposição *"Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979"*, Guy Brett identifica a questão essencial levantada por esta exposição histórica de performance. Esta questão coloca-se a cada apresentação de performance, e cabe ao museu e ao artista continuarem a pensá-la.

A efemeridade da performance coloca desafios particulares à sua relação com as instituições do campo das artes, que têm no cerne do problema o posicionamento na oposição entre objecto e experiência. A performance levanta questões específicas quanto à sua possibilidade de integração em instituições a diferentes níveis. Pode ser adquirida? Que elementos fazem parte da obra? Em que colecção pode ser integrada? Como pode ser conservada? Como e onde pode ser apresentada? As respostas a estas questões têm que ser encontradas em cada caso, dada a multiplicidade de formas em que a performance se materializa.

A partir do confronto da performance com a instituição os artistas posicionaram as suas práticas ao longo do eixo entre experiência e objecto, incorporando a documentação ou defendendo a performance como acontecimento.

A performance existe no museu de diversas formas. Como acontecimento, enquanto apresentação de eventos ao vivo. Como documento, enquanto registo do acontecimento. Como objecto artístico, pela incorporação de elementos da performance na colecção. Como arquivo, enquanto proposta de relação dos seus elementos. Como plataforma de reflexão, propondo um tempo de pensamento crítico e estimulando a discussão.

A conspiração entre estas formas de existência poderá permitir à performance realmente habitar o espaço do museu, no sentido de se inscrever enquanto proposta artística crítica contemporânea, independentemente da pertença cronológica do seu acto fundador. Considero que, dadas as características desta prática artística, formas de apresentação diversas da exposição poderão ser mais interessantes para a inscrição da performance de forma crítica e activa.

Na performance o corpo habita o espaço-tempo para inscrever uma experiência sensível partilhada. As várias camadas que compõe este movimento vão-se sedimentando numa memória colectiva, construída pelos contributos dos participantes da performance. Composta de múltiplos estratos de memórias, traduzidas por cada um dos participantes a partir do seu repertório pessoal de percepções, emoções, conhecimentos, a performance nunca terá uma forma fixa, finalizada, estando em permanente devir. Novas camadas podem a todo o tempo alterar a memória da performance, uma vez que cada participante terá um testemunho particular, um registo desconhecido, um documento esquecido, que acrescentam sentidos à experiência partilhada da performance e a alteram enquanto proposta artística. A performance enquanto obra de arte em aberto permite múltiplas reconfigurações de sentidos.

O modo de inscrição da performance deve resultar de um impulso inicial consciente do artista, que poderá ganhar maior consistência informada por uma estreita colaboração com o curador. A curadoria de performance é uma relação de colaboração, e difere radicalmente da apresentação de performance pela questão do tempo implicado na leitura, pesquisa, em estar com os artistas, conhecer profundamente o seu trabalho, dar-lhes feedback, provocar o seu processo, conhecer as suas intenções, as suas ideias. Este processo permite ao curador começar a desenhar uma estrutura e uma plataforma para desenvolver as ideias dos artistas seguindo a sua direcção, e explorar formas alternativas de pensar a apresentação e a inscrição da performance.

Na re-apresentação de performance é preciso activar a história, problematizá-la, pensar como se manifesta no presente de forma a tornar as questões que a performance levanta do nosso momento. Fazer explodir as suas cinzas para a insuflar de uma nova vida.

O Museu que se queira deixar habitar pela performance terá que se situar numa tectura entre exposição, gesto performativo e articulação de um discurso crítico vivo e actuante.

Referências Bibliográficas

Monografias

AUSLANDER, Philipe – **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Segunda Edição. London: Routledge, 2008.

BARKER, E. (Ed.) – **Contemporary cultures of display**. London: Yale University Press The Open University, 1999.

BELL, Julian – **Espelho do mundo: uma nova história da arte**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BERGSON, Henri – **Matter and Memory**, trad. N. M. Paul e W. S. Palmer. New York: Zone Books, 2005.

BERGSON, Henri – **Creative Evolution**, trad. Arthur Mitchell. Mineola: Dover Publications Inc., 1998.

BRONSON, A. A.; Galé, P. (Ed.) – **Museums by artists**. Toronto: Art Metrópole, 1983.

BUSKIRK, Martha – **The Contingent Object of Contemporary Art**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

CARLSON, Marvin – **Performance: a critical introduction**, Nova Iorque: Routledge, 2006.

CRIMP, Douglas – **On the museum's ruins**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

DAVIS, Tracy C. (Ed.) – **The Cambridge Companion to Performance Studies**. University Press: Cambridge, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix – **Qu'est-ce que la philosophie?**, Paris: Les Éditions de Minuit, 1991/2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix – **Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DÉOTTE, Jean-Louis – **Le Musée, l'origine de l'esthétique**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1993.

FERGUSON, Russell (ed.) – **Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979**. London e New York: Thames & Hudson, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika – **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Translated by Saskya Jain. London: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel – **L'archéologie du savoir**. Paris: Galimard, 1969.

FREEMAN, J. – **Tracing the Footprints: Documenting the Process of Performance**. Maryland: University Press of America, 2003.

GAREIS, Sigrid; SCHÖLLHAMMER, Georg; WEIBEL, Peter (Ed.) – **Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten : ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 08. März-29. April 2012**. Köln: König, 2013. (Edição bilingue alemão/ inglês)

GIBBONS, Joan – **Contemporary Art and Memory**. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009.

GOLDBERG, RoseLee – **Performance: Live Art Since the 60s**. New York: Thames & Hudson, 2004 (1998).

GOLDBERG, RoseLee – **Performance Art: From Futurism to the Present**. London: Thames & Hudson, 2001 (1979, 1988).

KAPROW, Allan – **Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.

KAY, N. – **Site-specific art - performance, place and documentation**. London: Routledge, 2008.

LOOCK, Ulrich (Ed.) – **A Obra de Arte Sob Fogo: Inovações Artísticas 1965-1975**. Porto: Fundação de Serralves.

MARINCOLA, P. (Org.). – **What makes a great exhibition?** Philadelphia: The University of Chicago Press, 2007.

MEDEIROS, M: B: et al. (Org.) – **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2005.

MEDEIROS, M: B: et al. (Org.) – **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O Olho e o Espírito**, Lisboa: Passagens.

MONTANO, Linda M. (Edited by KLEIN, Jennie) – **Letters from Linda M. Montano**. London and New York: Routledge, 2005.

OTTMANN, Klaus; HOLLEIN, Max – **James Lee Byars. Life, Love, and Death.** Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

PHELAN, Peggy – **Unmarked: the Politics of Performance.** London: Routledge, 1993.

RANCIÈRE, Jacques – **The Emancipated Spectator** (tradução de Gregory Elliott). London: Verso, 2009.

ROSENGARTEN, R. – **Entre memória e arquivo.** Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, 2012.

SCHECHNER, Richard – **Performance Theory.** London: Routledge, 2010.

TURNER, Victor – **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1987.

VIRILIO, Paul – **The Vision Machine.** London: British Film Institute, 1994.

Partes ou volumes de monografias

AUSLANDER, Philipe – Towards a Hermeneutics of Performance Art Documentation. In EKBERG, J. (Ed.) – **Kunsten a falle: Lessons in the art of falling (93-05).** Horten, Norway: Preus Museum, 2010.

SONTAG, Susan – Happenings: an art of radical juxtaposition. In Sontag, Susan – **Against Interpretation.** New York: Picador USA, 1966.

AUSLANDER, Philip – The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**. Vol. 28(3) (2006), pp. 1-10.

BREEL, Astrid – Emancipating the Spectator: Participation in Performance. **Platform**, Vol. 6, No. 1 (2011), pp 79-97.

BUTLER, Judith – Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**. Vol. 40, No. 4. (1988), pp. 519-531.

CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio – Eternidade do efêmero: memória e vivência na arte contemporânea brasileira. **Revista de História Comparada**. Rio de Janeiro, 6-1 (2012), pp. 24-63.

CHUN, Wendy Hui Kyong – The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory. **Critical Inquiry**. The University of Chicago. N° 35 (2008), pp. 148-171.

JONES, Amelia – 'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. **Art Journal**. Vol. 56, N° 4 (1997), pp. 11-18.

JONES, Amelia – "The Artist is Present:" Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. **TDR: The Drama Review**, 55 (1) (2011), pp. 16-45.

KIDD, Jenny – Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity, **International Journal of Heritage Studies**. N° 17:1 (2011), pp. 22-35.

MELZER, A. – Best Betrayal: The Documentation of Performance on Video and Film, **New Theatre Quarterly**, vol.XI, no.42 (1995), pp. 147-150.

RYE, C. – Incorporating practice: a multi-viewpoint approach to documentation. **Journal of Media Practice**. Vol 3 No. 2 (2003).

SANTONE, Jessica – Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History In **LEONARDO**, Vol. 41, No. 2 (2008) pp. 147-152.

SANTONE, Jessica; STRAW, Will – Cultural Memory and Digital Preservation. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, Vol 15(3): 259-262, 2009. London: SAGE Publications.

SCHNEIDER, Rebecca – Archives: Performance Remains. **Performance Research**. Taylor & Francis Ltd. 612I (2001), pp.100-108.

Tese, dissertações e provas académicas

CARLOS, Isabel – **Performance ou a arte num lugar incómodo**. FCSH UNL, 1992.

MONTEIRO, Rita Xavier – **Tomar Corpo: para pensar a performance na cena artística contemporânea. O caso português**. FBAUP, 2011.

Documentos electrónicos

ACCONCI, Vito, SHARP, Willoughby – Willoughby Sharp Videoviews Vito Acconci. Video, 62'07", b&w, sound, 1973. [Consult. 19.05.2014] Disponível em WWW: <URL: http://www.ubu.com/film/acconci_sharp.html>

ARSEM, Marilyn – Some Thoughts On Teaching Performance Art In Five Parts. Total Art Journal. Volume 1. No. 1 (2011). [Consult. 19.05.2014] Disponível em WWW: <URL: <http://totalartjournal.com/archives/638/some-thoughts-on-teaching-performance-art-in-five-parts/>>

BISHOP, Claire – No pictures, please: Claire Bishop on the art of Tino Sehgal. The Free Library (Artforum, Maio 2005). [Consult. 19.05.2014] Disponível em WWW: <URL: <http://www.thefreelibrary.com/Nopicturesplease:ClaireBishopontheartofTinoSehgal.-a0132554959>>

CHARMATZ, Boris – Manifeste pour un Musée de la Danse [Consult. 28.07.2014] Disponível em WWW: <URL: http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/125/original_manifeste-musee-de-la-danse100401.pdf?1383647452>

GOTHARD, David; MELVIN, Jo; JAMES, John; HOLMBOE, Rye Dag – Existere: Documenting Performance Art [Consult. 28.10.2013] Disponível em WWW: <URL: <http://www.thewhitereview.org/features/existere-documenting-performance-art>>

HAINLEY, Bruce – Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979. (Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA) In **Artforum International**, September 1998. [Consult. 14.01.2014] Disponível em WWW: <URL: http://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=21118172 >

LLANO, Pedro de – Tino Sehgal: A Arte Enquanto Acontece. (Museu de Serralves, Porto), 2005. [Consult. 19.05.2014] Disponível em WWW: <URL: <http://www.serralves.pt/pt/actividades/tino-sehgal-a-arte-enquanto-acontece/#sthash.ZVQOqtfe.dpuf>>

OTTMANN, Klaus – Unattended Moment, 14/05/2013. In **Phillips Collection Blog**. [Consult. 14.01.2014] Disponível em WWW: <URL: <http://blog.phillipscollection.org/2013/05/14/unattended-moment/>>

PERFORMA'S NOT FOR SALE PANELS – It's History Now: Performance Art and the Museum, 24 Março 2010, Einstein Auditorium of New York University. [Consult. 28.10.2013] Disponível em WWW: <URL: <http://artonair.org/show/not-for-sale-its-history-now-performance-art-and-the-museum>>

PRESS RELEASE JAMES LEE BYARS LIFE, LOVE AND DEATH, 10th December 2004 - 13 March 2005, Strasbourg Museum of Modern and Contemporary Art. [Consult. 14.01.2014] Disponível em WWW: <URL: http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/BYARS/RESOURCES_BYARS/cp_byars_gb.pdf>

PROSHUTINSKAYA, Anastasia – Archive Fever: Performance Art. **Research Papers**. Paper 146. Illinois: Southern Illinois University Carbondale, 2011. [Consult. 28.10.2013] Disponível em WWW: <URL: http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/146>

SEHGAL, Tino – In Exhibition Presentation TINO SEHGAL (Stedelijk Museum, 20 OCT - 10 DEC 2006). [Consult. 14.01.2014] Disponível em WWW: <URL: <http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/tino-sehgal#sthash.y4yRgV4l.dpuf>>

TATE BLOGS & CHANNEL – Collecting the performative: Performance and activism, 13 November 2013 (video) [Consult. 28.10.2013] Disponível em WWW: <URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/collecting-performative-performance-and-activism>>

TATE PROJECTS – Collecting the Performative: A research network examining emerging practice for collecting and conserving performance-based art. [Consult. 28.10.2013] Disponível em WWW: <URL: <http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>>

Apêndices

1. Programa RITUAL

RITUAL

Curadoria | **Patrícia do Vale**

Espaço Mira | Encontros da Imagem 2014 "Hope & Faith"

Ritual I *Mnemosyne*

06.09 (Espaço MIRA)

16h | Mostra video e documentação | Cedidos por Balletteatro e arquivos de artista

17h | Conversa com artistas e curadores | Rita Castro Neves, António Lago, Joana Von Mayer Trindade, Cristina Planas Leitão, Rossana Mendes Fonseca

Ritual II *da radicalização do mundo*

13.09 a 25.10 (Espaço MIRA)

16h | Exposição colectiva | Alberto Carneiro, Ângelo Ferreira de Sousa, Beatriz Albuquerque, Rossana Mendes Fonseca, Catarina de Oliveira, Pedro Magalhães

Mostra performance

17h | Albuquerque Mendes *E O QUE HEI-DE AMAR SENÃO O ENIGMA?*, Col. Luís Miguel Fontes

17h30 | António Melo *Performance no Pátio*

18h | Lara Morais *Esfericamente em múltiplas direcções*, Col. Filipa Brito, Mayumi Kimura, texto de Nelson Guerreiro

Ritual III *Hope*

19.09 e 11.10 (Encontros da Imagem - Braga)

Mostra Performance

19.09 | Flávio Rodrigues - *VERSE\$* (Espaço Toca)

11.10 | Vera Mota - *Vinco (acção para explicação da lâmpada)* (Casa dos Crivos)

Ritual IV *Ordet*

04.10 (Espaço MIRA)

16h | Cinema Catarina Miranda e Ossos do Ofício + Conversa com artistas, curadora e público

Ritual V *Faith*

25.10 (Espaço MIRA)

15h00 | Finissage - *da radicalização do mundo*

Mostra de Performance

17h00 | Né Barros com Pedro Rosa - *Story Case*

17h30 | Susana Chiocca - *Rito...* | *Dizê-lo seria demasiado fácil*

18h00 | Joana Von Mayer Trindade com Bruno Senune - *Nameless Natures*

2. Notas biográficas dos convidados da Conversa

Rita Castro Neves nasceu em Paris em 1971. Vive e trabalha no Porto. Concluiu o curso de Fotografia do AR.CO e o Master in Fine Art, no departamento de Media da Slade School of Fine Art em Londres. Partindo de uma formação e visão fotográficas, tem desenvolvido projectos artísticos com suportes diversificados: da fotografia ao vídeo, live art, instalação. Das suas actividades de curadoria destacam-se “brrr - Festival de Live Art” (2001 e 2003), “Trama. Festival de Artes Performativas” (2006 e 2007), e SINTOMA (2012, 2013).

António Lago concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto, em 1993. Concluiu o curso de Encenação, Dramaturgia e Interpretação na École International de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, em 1995. Participou em encenações teatrais em contextos formais e experimentais, enquanto actor e encenador. Participou em diversas performances apresentadas em espaços independentes e em galerias. Organizou espetáculos e eventos, dos quais se destaca o espaço a Sala, dedicado à apresentação de performances (2006-2010), criado juntamente com Susana Chiocca.

Joana Von Mayer Trindade é coreógrafa, performer e professora. Fundadora com Hugo Calhim Cristovão da Nulsls ZoBoP. Concluiu o mestrado SODA_Solo/ Dance/ Authorship na U. das Artes de Berlin HZT/2013. Concluiu o curso de Interpretes de Dança Contemporânea e Curso Reciclagem de Monitores de Dança para a Comunidade no Forum Dança. Como intérprete e criadora trabalhou com diversos coreógrafos e performers. Da sua autoria conjuntamente com Hugo Calhim Cristovão destaca as peças: “She Will Not Live, “VELEDA” e “ZOS (She Will Not Live). Em 2012 acompanha a exposição: “Moments. A History of Performance in 10 Acts”, ZKM- Karlsruhe, neste contexto publica o artigo: “Truthful Images” revista online - CORPUS.

Cristina Planas Leitão nasceu no Porto em 1983. Licenciou-se em Dança pela ArtEZ (NL) em 2006. De 2006-11 trabalhou como intérprete, assistente coreográfica e ensaiadora para Gabriella Maiorino e a casa de produção Dansmakers Amsterdam. Em 2008, recebeu o 3o prémio coreográfico para o solo Skinned, na Estónia, atribuído por Wim Vandekeybus. Em 2009, recebeu a bolsa DanceWEB, tendo como mentores Philipp Gehmacher e Christine de Smedt. Em 2011, de regresso ao Porto, inicia os encontros de partilha artística desNORTE. Desde 2012 é Artista Associada da Companhia Instável, Porto.

Rossana Mendes Fonseca é fotógrafa cuja pesquisa tem sido intersectada pela filosofia. O seu trabalho procura traçar uma ontologia da fotografia através do pensamento do próprio gesto fotográfico. Terminou o European Master of Photography no Paris Photographic Institute Spéos em 2010 e o Mestrado em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2011. Presentemente, é doutoranda do Colégio das Artes no Doutoramento em Arte Contemporânea. Desde 2010 é membro investigador no Aesthetics, Politics and Art research group do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. O seu trabalho escrito é sobretudo no campo da fotografia e parte dele foi publicado na imprensa nacional e internacional e em publicações de autor. O seu trabalho fotográfico tem sido exposto em diferentes lugares, internacional e nacionalmente, colectivamente ou a solo, sendo de salientar a galeria da CRU no Porto, com quem mantém uma colaboração activa.

3. Questões preliminares da conversa em torno da memória da performance

- **Definição de performance**
 - Forma artística híbrida, de travessia
 - Que elementos fundamentais a podem definir?
- **Performance: acontecimento e arquivo**
 - Acção Vs Imagem; Experiência Vs Objecto
 - Arquivo: documentação + testemunho
 - Documentação: do processo, da apresentação, da recepção
 - Testemunho: do artista, dos espectadores
- **Documentação do processo de criação e da apresentação de performance**
 - Papel da documentação
 - Meios de documentação
 - Usos dos documentos
- **Inscrição da memória da performance**
 - Física e mental
 - No artista, no espectador, no campo da arte
 - Pós-memória (construída a partir dos documentos e testemunhos)
- **Papel do espectador**
 - Participante?
 - "Tradutor"?
 - Criador?
- **Re-apresentação da performance**
 - Novas formas de materialização
 - Re-interpretação
 - Que elementos serão necessários para re-apresentar performance?
- **O que pode ser uma apresentação de performance num espaço expositivo?**
 - O que apresentar?
 - Como apresentar?
 - O que resta da apresentação?
- **O que pode ser adquirido ou integrado em colecções na performance?**
 - Direito de re-apresentação?
 - Documentação?
 - Arquivo?

4. Folha de Sala

FICHA TÉCNICA

Direção do Espaço MIRA
Manuela Matos Monteiro e João Lafuente

Direção artística
José Maia

Curadoria do Projecto RITUAL
Patrícia do Vale

Fotografia
Manuela Matos Monteiro, João Lafuente e Diogo Ludgero Almeida

Vídeo
João Lafuente e Diogo Ludgero Almeida

Press Officer
Patrícia Barbosa

Assistente de Galeria
Diogo Ludgero Almeida

Design
[Focus] Inês de Oliveira, Joana Matos

AGRADECIMENTOS

Né Barros, Rita Castro Neves, António Lago,
Joana Von Mayer Trindade, Cristina Planas Leitão,
Rossana Mendes Fonseca, Equipa MIRA

ESPAÇO MIRA

Rua de Mirafior n.º 159, Campanhã, Porto
Email: contacto@espacomira.net, 929 145 191
Fb: www.facebook.com/espacomirafotografia

Terça a sábado, das 15:00 às 19:00
Entrada Livre



e documentação

RITUAL II da radicalização do mundo

ESPAÇO MIRA | 13.09 A 11.10

Exposição colectiva da radicalização do mundo 16h00
Alberto Carneiro, Ângelo Ferreira de Sousa, Beatriz
Albuquerque, Rossana Mendes Fonseca, Catarina de Oliveira,
Pedro Magalhães

Mostra performance
Ângelo Ferreira de Sousa - s/ título Espaço MIRA | 16h30
Albuquerque Mendes - E O QUE HEI-DE AMAR SENÃO O ENIGMA? A3_MIRA | 17h00
António Melo - s/ título A3_MIRA | 17h30
Lara Morais - Esfericamente em múltiplas direcções A4_MIRA | 18h00

RITUAL III Hope

BRAGA | 19.09 E 11.10

Mostra Performance
Flávia Rodrigues - VERSES Espaço Toca | 19.09
Vera Mota - Vinco (acção para explicação da lâmpada) Arquivo Janes | 11.10

RITUAL IV Ordet

ESPAÇO MIRA | 04.10

Cinema + Conversa com artistas, curadora e público 16h

RITUAL V Faith

BRAGA | 25.10

Peregrinação Porto-Braga + EyeEm Meetup | percurso CP
Porto - Braga

Mostra performance 14h30
Concentração Estação de Campanhã 14h45
Cambio Porto-Braga Salão Medieval Reitoria UM | 16h00
Silvestre Pestana - Drone V Arquivo Janes | 16h30
Joana Von Mayer Trindade - Nameless Natures Igreja N.º Sr.ª da Torre | 17h00
Pedro Tudela - Privado sl público... fim de citação Igreja N.º Sr.ª da Torre | 17h30
Susana Chiocca - BITCHO Auditório Casa dos Crivos | 18h00
Hugo de Almeida Pinho - iste ego sum, iste quae? Faith Contalner | 18h30
Né Barros - Story Case Faith Contalner | 19h00
Projectão de imagens EyeEm - em contínuo desde as 14h45 Espaço Toca | 22h30
Festa



MOSTRA DE VÍDEOS

1. Né Barros
4 million - Making-of, 2011
5'10"
 2. Vera Mantero
Uma Misteriosa coisa,
disse o e.e. cummings, 1996
2'54"
 3. Home Movies
-Archivio Nazionale del Film di Famiglia
Expanded Archive - excerpts, 2011
5'37"
 4. Maya Deren
A study in choreography for camera, 1945
2'13"
 5. Sabine Seume
Gotterspeise, 1999
1h04'10"
 6. Xavier Le Roy
Self Unfinished, 2001
56'20"
- *Videos gentilmente cedidos pelo Centro
de Documentação do Balletteatro
- Nathalie Teirlinck
Deconstruction of Memory, 2010
13'33
- Home Movies
-Archivio Nazionale del Film di Famiglia
Family Tales - excerpts, 201
6'46"

CONVERSAS

Conversa em torno da memória da performance com Rita Castro Neves, António Lago, Joana
Von Mayer Trindade, Cristina Planas Leitão e Rossana Mendes Fonseca.

5. Registo audio da Conversa entre artistas e curadores (CD anexo)

Anexos

Caracterização do espaço da Conversa

HISTÓRIA BREVE E PERFIL MIRA

Na zona mais deprimida da cidade do Porto, Campanhã, nasceram duas galerias que têm a fotografia como protagonista principal e que ocupam dois dos onze armazéns na Rua de Miraflor. A consulta dos arquivos localiza a sua construção entre 1908 e 1917 por iniciativa de um comerciante, Filipe Fernandes Braga. A estação de Campanhã mesmo ali ao lado justificaria este investimento em amplos espaços de apoio a atividades comerciais e industriais. O edificado segue os padrões deste tipo de construção: paredes de granito, telhado em estrutura de madeira, telhas de tipo “marselha”. Não há um estilo que os possa definir mas o conjunto dos onze armazéns destaca-se pelo alinhamento e harmonia. Testemunhos reconhecem a intensa atividade em torno destes espaços dedicados às mais diversas atividades destacando-se a importante “Companhia Industrial de Portugal e Colónias”. Outros comércios como o fabrico de redes de pesca, material de escritório, vinhos e outros conheceram a decadência provocada por novas rotas e novos meios de transporte.

Abandonados desde a década de 80, pareciam condenados à derrocada. Foi a sua dimensão (cerca de 200 metros quadrados), a sua altura, as paredes em granito e as portas majestosas que levaram os fotógrafos Manuela Matos Monteiro e João Lafuente a adquirir dois armazéns que são hoje duas galerias: Espaço MIRA e MIRA Forum.

Uma das preocupações foi recuperar os dois lugares respeitando a sua traça e materiais de origem sendo hoje considerados exemplos de uma reabilitação bem conseguida. A iniciativa dos dois fotógrafos contaminou outras vontades e,

neste momento, os onze armazéns estão vendidos na sua maioria a pessoas relacionadas com as artes.

Espaço MIRA

O Espaço MIRA (rua de Miraflor nº 159) é uma galeria fundamentalmente ligada à fotografia e à sua relação com outras artes e saberes. Foi inaugurada em 5 de outubro com a exposição “Demorar” de Nelson d’Aires no âmbito dos “Encontros da Imagem 2013”. É com o apoio e direção artística de José Maia que se está a desenvolver um programa de exposições , em que se procura “pensar o campo expandido da fotografia”, isto é, refletir a fotografia nas suas múltiplas vertentes. Depois de uma primeira exposição “O vasto espaço da realidade” em que se explorou a relação da fotografia com a imagem em movimento (exposição, conversas de artistas, ciclo de cinema e visitas guiadas) seguem-se mais três exposições sobre a relação da fotografia com a performance, a memória e a pintura. Conferências, ciclos de cinema, mostra de livros de artistas e conversas ajudam a uma reflexão crítica sobre o lugar e o papel da fotografia inscrita na cidade e no mundo de hoje. [...]

Nos dois espaços decorrem workshops e cursos direcionados para a fotografia e a escrita. No facebook, os grupos dos dois espaços mantêm uma intensa atividade.

A programação do espaço MIRA e do MIRA Forum tem trazido muito público a Campanhã proporcionando notícias e artigos nos meios de comunicação social em que a zona mais abandonada da cidade é evocada pelas melhores razões.

Manuela Matos Monteiro

Dossier de Imprensa do Espaço MIRA, 2014.